



HAL
open science

Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques

Anne Lempicki

► **To cite this version:**

Anne Lempicki. Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques. Musique, musicologie et arts de la scène. Université Polytechnique Hauts-de-France; Institut national des sciences appliquées Hauts-de-France, 2021. Français. NNT : 2021UPHF0050 . tel-03811847

HAL Id: tel-03811847

<https://uphf.hal.science/tel-03811847v1>

Submitted on 12 Oct 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Thèse de doctorat présentée en vue de l'obtention du grade de Docteur en Arts :
esthétique, pratique et théories - Arts du spectacle

de l'**UNIVERSITÉ POLYTECHNIQUE HAUTS-DE-FRANCE**

École Doctorale Polytechnique Hauts-de-France - ED PHF n°635

Laboratoire de Recherche Sociétés & Humanités - Département de Recherche *DeScripto*

par

Anne LEMPICKI

**POÏÉTIQUE ET THÉÂTRALITÉ DE LA CHUTE DES
CORPS DANS LES CRÉATIONS ARTISTIQUES (Alain
PLATEL, Yoann BOURGEOIS, Philippe RAMETTE, Kerry
SKARBAKKA)**

sous la direction du Professeur Amos FERGOMBÉ

Soutenance le 14 décembre 2021 à VALENCIENNES

VERSION DE DIFFUSION

Membres du jury :

FERGOMBÉ, Amos, Professeur, Université Polytechnique Hauts-de-France, *Directeur de thèse*

GARRÉ NICOARĂ, Marie, MCF, Université d'Artois, Arras

HELBO, André, Professeur, Université libre de Bruxelles, *Rapporteur*

LANGLOIS, Gilbert, Directeur du Tandem – scène nationale Arras | Douai, *Expert invité*

LAPEYRE, Chantal, Professeur, Université Cergy Paris

LECERF, Guy, Professeur émérite, Université Toulouse Jean Jaurès, *Rapporteur*

VERLINDEN, Élodie, Maître d'enseignement, Université libre de Bruxelles



Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0
International (CC BY-NC-ND 4.0)

Résumé

Poïétique et théâtralité de la chute dans les créations artistiques (Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka)

Prenant appui sur des approches aussi bien scéniques, plastiques, qu'esthétiques, anthropologiques et philosophiques, cette thèse vise à examiner les modalités de la chute des corps en analysant la poïétique et la théâtralité développées, dans les créations d'Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette et Kerry Skarbakka. Les créations instaurées par ces artistes ouvrent à la fois à une observation de l'humain et du sensible et à une plasticité des corps qui interrogent la verticalité et défient les lois de la gravité. Il s'agit d'être attentifs aux vertiges et aux trances, ainsi qu'aux redressements et envols des corps comme autant de manières de réinvestir notre rapport au monde, tout en examinant les modalités burlesques du ratage et des déséquilibres, parfois accompagnés d'un certain désenchantement du monde. La thèse est alors attentive à la manière dont les artistes tentent de figurer les corps en chute et en crise, par la rencontre avec le spectateur, par l'engagement corporel, par l'attention à l'individu et au groupe, grâce au dialogue fécond entre arts scéniques, danse, cirque et théâtre d'une part, et arts visuels, sculpture, performance, photographie d'autre part. Tout en questionnant les rêves d'envol et d'absence de gravité, cette recherche s'intéresse au tenir debout, au geste, au mouvement des corps qui tombent, entre effort et émotion, sur les scènes artistiques contemporaines.

Mots clés : danse – cirque – chute – corps – théâtralité – déséquilibre – transe – envol – debout – émotion – suspension – ratage

Abstract

Poiesis and theatricality of the fall in artistic creations

Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette, Kerry Skarbakka)

Based on approaches that are scenic, plastic, as well as aesthetical, anthropological and philosophical, our dissertation aims at examining the modalities and processes of falling bodies by analyzing the poiesis and theatricality in the works of Alain Platel, Yoan Bourgeois, Philippe Ramette and Kerry Skarbakka. The creations made by these artists both open to an observation of the human and the sensitive and to a plasticity of bodies, which question the verticality and defy the laws of gravity. We pay attention to vertigo and trance, as well as to the straightening and flights of the bodies like so many ways of reinvesting our relation to the world, while examining the burlesque modalities of the failure and the imbalances, sometimes accompanied by a certain disillusionment of the world. The thesis is then attentive to the way in which the artists try to figure the falling bodies and in crisis. We manage to do so by the meeting with the spectator, by the bodily engagement, by the attention to the individual and to the group, thanks to the fertile dialogue between scenic arts, dance, circus and theater on one hand, and visual arts, sculpture, performance, photography on the other hand. While questioning the dreams of flight and absence of gravity, this research is interested in standing, gesture, movement of falling bodies, between effort and emotion, on contemporary artistic scenes.

Key words : dance – circus – fall – body - theatricality – unbalance – trance – flight – standing – emotion – suspension – failure

À Marceline Vandersype Éberlé (1924-2014)

et à Judith Thenent Lempicki, née le 9 novembre 2019

Remerciements

Je tiens à remercier en premier lieu mon directeur Monsieur Amos Fergombé pour son savoir et son humanité, sa sensibilité et sa rigueur, sa liberté et son opiniâtreté. Merci d'avoir soutenu ce projet depuis ses premières graines, de m'avoir guidée quand la lumière faiblissait, de m'avoir ouvert les portes inconnues de la recherche et d'avoir su me convaincre de la pertinence de la mienne, mais aussi d'avoir su m'accompagner sur le chemin d'apprentissage des enjeux de l'Université. Je lui adresse ma reconnaissance et ma gratitude les plus sincères.

Je remercie bien évidemment les membres du jury, d'avoir bien voulu consacrer du temps à la lecture et à l'évaluation de mon travail. Qu'elles.ils aient l'assurance de ma gratitude et de ma reconnaissance. Particulièrement Mmes Chantal Lapeyre et Marie Garré Nicoară que j'ai souvent rencontrées au cours de cette thèse et dont les conseils ont été précieux.

Je remercie mes collègues arrageois, présents ou passés, Sandrine Le Pors, Françoise Heulot-Petit, Pierre Longuenesse pour leur accueil et leur confiance sans faille.

Nous tenons à présenter nos plus cordiaux remerciements, à l'Université Polytechnique des Hauts-de-France et aux membres de l'équipe *DeScripto* pour leur accueil chaleureux, les nouvelles perspectives de recherche offertes et la qualité du travail qui y est proposé.

Ce travail a été initié par la rencontre avec les créations des artistes Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette et Kerry Skarbakka. Je les remercie pour l'intensité et la richesse des émotions et des questions qu'ils ont suscitées en moi. Je les remercie également pour les temps, même courts, qu'ils ont bien voulu consacrer à répondre à mes interrogations.

Je remercie directrices.eurs des U.F.R. qui m'ont reçue dans leurs établissements d'Arras, de Cambrai et de Paris, les étudiant.e.s qui m'ont écoutée et qui ont su conserver leur éveil curieux. Je les remercie d'avoir participé d'une manière ou d'une autre à l'élaboration de ce travail.

Mes remerciements les plus chaleureux et les plus émus vont à Amandine Mercier, Maxence Cambron qui m'ont accompagnée à différents moments de la thèse et qui m'ont aidée à moins douter des choses essentielles. Que tous deux soient certains de mon amitié.

Je remercie Jean-Baptiste Richard, Pénélope Dechaufour et Laura Lahaye Van Troyen, avec qui j'ai pu partager discussions sérieuses et plus légères, toujours ponctuées par des frémissements « spectatoriels ». Je remercie Samuel Watrelot pour le partage sensible sur le travail d'Alain Platel, nos échanges ont toujours été passionnés. Je remercie également Julie Postel et Aliénor Fernandez.

Je remercie ma sœur Sophie, son mari Nils et ma nièce Judith, dont l'arrivée a su apporter durant les dernières années de la thèse une joie inattendue. Je suis heureuse d'être

ta marraine, et espère pouvoir assister à tes chutes et tes redressements autant de fois que tu en connaîtras.

Je remercie mes ami.e.s qui ont dû compter sur mon absence pendant ces quelques années et qui ont contribué par leur soutien, même lointain, à mon endurance : Rose Vincent Coussement et Bram Coussement, Mélodie Réquier, Jessie Michel, Élodie Couécou, Aurélie Crinon Poisson et Richard, Yann et Sarah Defrance, Émilie Ravet, Nicolas De Ruyffelaere et Charline, Julie Duquesne et Guillaume, Margaux Lebacq et Maxime Bigorgne, Marie-Hélène Ninove et Alexandre, Caroline Pluijgers et Jef, Gauthier Saint et Karen.

Je remercie particulièrement mon amie Élise Bailleul et son compagnon Benoît Yannic, ainsi que les jeunes Gaspard et Suzanne, qui m'ont offert leur hospitalité lors de mes déplacements nombreux à Paris.

Merci à mes chattes Makocz et Twiggy, qui malgré leur incapacité à lire ces lignes, n'en ont pas moins contribué, par leurs miaulements affamés et leurs ronronnements rassurants, à l'endurance et au réconfort que cette recherche aura parfois nécessités. Elles sont mes compagnonnes de route, au gré des vents et des marées, des peines et des joies.

Je remercie de tout mon cœur Simon Chevereaud, qui, à bien des égards, m'a aidée à tenir debout lorsque tout paraissait s'en être allé. Sa confiance sans borne, sa fidélité et son optimisme me réjouissent chaque jour. Il est mon étoile persistante.

Merci à ses frères Thomas et Mathieu, à Jennifer Ramaka, ainsi qu'à ses parents, Christian et Geneviève, tous les cinq des êtres dont l'humanité me touche profondément.

Merci également à son chien Nascar et son chat Ricky Bobby qui m'ont accueilli affectueusement comme une des leurs avec moult câlins, jappements et miaulements.

Enfin, *last but not least, not least...* je remercie mes parents de leur soutien infaillible dans mes multiples entreprises. Ils savent tous deux, mieux que quiconque, que mon parcours a connu bien des bifurcations. Je souhaite ici rendre hommage à leur confiance, leur soif de connaissance et de transmission. Que les longues discussions qui démarraient dans la cuisine familiale puissent être à l'origine de ma curiosité et de mes incertitudes ne fait aucun doute. Je voudrais leur témoigner ici mon amour inconditionnel et ma gratitude. Je les remercie pour les livres qui ont rempli les murs et qui voyagent encore de foyer en foyer. Je rends également hommage au pinceau et au marteau de mon père qui m'ont donné le goût de l'art et du bricolage. Je les remercie de m'avoir inspiré l'envie d'en savoir toujours davantage et de ne jamais avoir honte de poser des questions.

Merci à celles et ceux que je n'ai pas cité.e.s ici, qu'elles et ils ne m'en tiennent pas rigueur.

Table des matières

<i>Résumé</i>	<i>iii</i>
<i>Abstract</i>	<i>iv</i>
<i>Remerciements</i>	<i>vi</i>
<i>Table des matières</i>	<i>1</i>
<i>Table des illustrations</i>	<i>5</i>
<i>Avant-Propos</i>	<i>10</i>
<i>Introduction générale</i>	<i>18</i>
1. Corpus théorique.....	23
2. Chute et corps.....	34
3. Tentative, essai, erreur : la chute comme question artistique	42
4. L'art comme lieu de consolation.....	44
5. De la théâtralité dans les arts plastiques et de la plasticité dans les arts scéniques ...	49
<i>Première Partie Prémices et fragments de quelques chutes des corps</i>	<i>59</i>
Introduction. Corps et chute : éthique et plasticité	60
Chapitre 1. Définitions de la chute	63
1.1. Un Atlas de chutes	63
1.2. Pas de côté : science et chute des corps.....	84
1.3. Manifestations de la chute	91
1.3.a. <i>Les Derviches tourneurs</i>	91
1.3.b. <i>Acrobates antiques et médiévaux</i>	94
1.3.c. <i>Voladores mexicains : rite et jeu</i>	104
Chapitre 2. Mythes de la chute : récits et images de chute	108
2.1. Icare et Sisyphe : la chute comme échappée	108
2.1.a. <i>Icare, portrait du jeune « homme-oiseau »</i>	112
2.1.b. <i>Sisyphe, la chute comme réparation</i>	120
2.2. Ménades et Bacchantes, la danse jusqu'à l'oubli.....	133
2.3. Lucifer et la chute des Anges	144
2.3.a. <i>Orgueil ou abandon ?</i>	148
2.3.b. <i>Lucifer : figure du rebelle dans les arts</i>	149
2.4. Adam et Ève, entre chute et exclusion	153
Chapitre 3. Entre chute et chaos, où est le corps ?	158
3.1. Prométhée, tombé pour l'humanité	158

3.2. Chute, chaos : du corps dansant dionysiaque.....	161
Deuxième Partie Chute et corps scénique, une poétique de l'imaginaire.....	167
Introduction. Éloge du passage, du pas de côté : créations artistiques, parcours et desseins	168
Chapitre 1. Corps, mouvement et marge chez Alain Platel.....	175
1.1. Parcours et formation du metteur en scène et chorégraphe Alain Platel.....	175
1.1.a. Une formation atypique, non-académique	175
1.1.b. La fondation des ballets C de la B.....	179
1.1.c. Le contexte belge et flamand de la création chorégraphique.....	181
1.2. Aux sources de la création.....	186
1.2.a. Pina Bausch (1940-2009) : méthode de travail : vécu et corps de l'interprète.....	186
1.2.b. Méthode de travail : vécu et corps de l'interprète, sources d'inspiration.....	190
1.2.c. L'influence de Pina Bausch sur le travail d'Alain Platel : le geste au-delà des mots....	198
1.3. Entre chaos et grâce, figures du vacillement	209
1.3.a. La musique, ou le pouvoir des émotions.....	209
1.3.b. La scène comme chaos du monde	213
1.3.c. La fragilité dans les créations d'Alain Platel	234
Chapitre 2. Suspension et jeux de chute chez Yoann Bourgeois	262
2.1. Parcours et formation du metteur en scène et circassien Yoann Bourgeois....	262
2.1.a. Le cirque et la danse, la rencontre des corps	262
2.1.b. La fondation de la Compagnie Yoann Bourgeois	264
2.1.c. Entre prouesse et émotion	268
2.2. Dispositifs de la chute et de la suspension : processus	286
2.2.a. Écrire le cirque, écrire le(s) drame(s).....	289
2.2.b. Les dispositifs : entre chute et envol	304
2.3. Le retour à l'enfance : vertiges créateurs	329
2.3.a. Le geste créateur : le jeu, entre enfance et cirque.....	330
2.3.b. L'imaginaire comme lieu de création.....	334
2.3.c. Le dispositif, enjeu créateur.....	335
Chapitre 3. D'érections en effondrements	341
3.1. Être debout : verticalité	341
3.2. Renverser le corps, faire de la chute une alliée.....	349
3.3. Redresser le corps	364
Troisième Partie Sur les ruines du corps : réparer le vivant.....	370

Introduction. Les inventions du motif de la chute dans les créations artistiques contemporaines : shooting chutes.....	371
Chapitre 1. Kerry Skarbakka : de tentatives en ratages	392
1.1. Le corps avant tout.....	392
1.2. La lutte d'être soi.....	404
Chapitre 2. Les fantasmagories d'une chute chez Philippe Ramette	412
2.1. L'autoportrait, une « expérience individuelle et subjective » du vide.....	421
2.2. Renverser le monde, le corps, l'objet.....	428
2.3. Images et fantasmagories burlesques.....	434
2.3.a. <i>Corps burlesque, entre humour et plasticité</i>	434
Chapitre 3. Performance et autres arts : des mythologies personnelles aux discours politiques de chutes	457
3.1. Yves Klein et Bas Jan Ader : mythologies personnelles.....	457
3.1.a. <i>Yves Klein, feindre la chute</i>	457
3.1.b. <i>Bas Jan Ader : jusqu'à la disparition</i>	464
3.2. Résonances de la chute après le 11 Septembre 2001	482
3.2.a. <i>La photographie pour raconter une chute tragique</i>	486
3.2.b. <i>Photographier la chute : mais où est le réel ?</i>	498
3.3. Claude Cattelain : rater pour l'art.....	502
3.3.a. <i>Pour une « ratologie » du geste créateur</i>	502
3.3.b. <i>Le ratage non consenti</i>	508
3.3.c. <i>Esthétique du ratage</i>	512
Conclusion	531
Bibliographie	538
1. Ouvrages d'anthropologie et de sociologie du corps	538
2. Ouvrages, articles et périodiques de philosophie, d'esthétique et sciences de l'art	540
2.1. Ouvrages sur les religions et la mystique.....	544
2.2. Autres savoirs - Psychologie et psychanalyse	545
3. Ouvrages sur la danse contemporaine	545
3.1. Articles et périodiques sur la danse	550
3.2. Ouvrages et articles sur Alain Platel.....	551
3.3. Ouvrages et articles sur Pina Bausch.....	554
4. Ouvrages sur le cirque	555

4.1. Articles et périodiques sur le cirque	556
4.2. Articles sur Yoann Bourgeois	558
5. Ouvrages d'art, de photographie et d'histoire de l'art	558
5.1. Ouvrages, articles de presse et de périodiques sur Philippe Ramette.....	563
5.2. Ouvrages et articles sur Kerry Skarbakka.....	565
5.3. Ouvrages et articles sur la performance.....	565
6. Ouvrages, articles et périodiques sur le théâtre et la marionnette.....	567
7. Autres ouvrages	568
7.1. Ouvrages historiques et scientifiques	568
7.2. Ouvrages littéraires et poésie, fictions	570
7.3. Ouvrages sur le cinéma	570
8. DVD et supports vidéographiques.....	571
<i>Index des noms.....</i>	<i>573</i>
<i>Index des concepts</i>	<i>578</i>
<i>Annexe 1 - Listes des spectacles</i>	<i>583</i>
<i>Annexe 2 - « Chute de Prométhée ? »</i>	<i>617</i>
<i>Annexe 3 - « Théories du corps de la danse moderne – vers une révolution »</i>	<i>626</i>

Table des illustrations

Figure 1. Michel-Ange, Plafonds de la Chapelle Sixtine, 1508-1512.....	65
Figure 2. Michel-Ange, <i>Le Jugement Dernier</i> , 1536-1541	66
Figure 3. Michel-Ange, <i>Les Damnés, Le Jugement Dernier</i> (détail)	67
Figure 4. Luca Signorelli, <i>Le Jugement Dernier, Les Damnés conduits aux portes de l'Enfer</i> , 1499-1502	67
Figure 5. Luca Signorelli, <i>Le Jugement Dernier, Les Damnés conduits aux portes de l'Enfer</i> , 1499-1502 (détail)	68
Figure 6. Auguste Rodin, <i>L'Homme qui marche</i> , 1907	70
Figure 7. Germaine Richier, <i>L'Homme-forêt</i> , 1945-1946.....	72
Figure 8. Germaine Richier, <i>L'Ogre</i> , 1949 (détail)	73
Figure 9. Olivier de Sagazan, <i>Transfiguration</i> (1998) © Didier Carluccio.....	74
Figure 10. Umberto Boccioni, <i>Forme unique de continuité dans l'espace</i> , 1930.....	77
Figure 11. Luigi Russolo, <i>Synthèse plastique des mouvements d'une femme</i> , 1912.....	77
Figure 12. La « Kinesphère » de Laban	78
Figure 13. Les trois directions.....	79
Figure 14. L'icosaèdre	79
Figure 15. <i>Dervych hoúkechâns ou Derviches tournans</i> , « Derviches tourneurs »,	92
Figure 16. Antiquité Égyptienne : Acrobates portant un quatrième, d'après un relief de la Mastaba de Ptahotep à Saqqara (Sakkara), 5 ^e dynastie, vers 2650 - 2150 av. J.-C.....	95
Figure 17. Scène de taurokathapsia, Reproduction de la fresque dite du taureau et de l'acrobate du Palais du Roi Minos à Cnossos, XVI ^e -XV ^e siècle av. J.-C., conservée au Musée archéologique d'Hérakleion	96
Figure 18. Chapiteau sculpté dit de « l'acrobate dévoré par deux serpents monstrueux entrelacés » ou <i>Jonas et la baleine</i> , début XII ^e siècle	100
Figure 19. Modillon sculpté dit « de l'acrobate », Fin XI ^e siècle	100
Figure 20. Esclave africain en équilibre sur les mains sur un crocodile.....	102
Figure 21. Hiéroglyphes, femmes jonglant parmi des hommes jouant et travaillant, v. 2000 av. J.-C.....	103
Figure 22. Jongleurs Aztèques antipodistes	103
Figure 23. <i>La Danza de los Voladores</i> (Source : Foire Internationale des Mascareignes de 2008)	106
Figure 24. Pieter Brueghel l'Ancien, <i>La Chute d'Icare</i> ou <i>Paysage avec la Chute d'Icare</i> , v. 1555 ou 1558	113
Figure 25. Pieter Brueghel l'Ancien, <i>La Chute d'Icare</i> , détail	116
Figure 26. Marc Chagall, <i>La Chute d'Icare</i> , 1974-1977	119
Figure 27. Tiziano Vecellio dit le Titien, <i>Le Châtiment de Sisyph</i> e, v. 1548-49	133
Figure 28. Relief romain montrant une Ménade dansant et tenant un thyrs, entre 120 et 140 ap. J.-C.....	134
Figure 29. Ménade sur une coupe à figures rouges de Bâle, v. 470 av. J.-C.....	134
Figure 30. « Le Sorcier de Gabillou », vers 14 000 av. J.-C.....	136
Figure 31. « Le Chamane dansant », vers 10 000 av. J.-C.	137
Figure 32. D'après Scopas, <i>Ménade dansante</i> , II ^e siècle (vers 150), Monde romain	144
Figure 33. William Blake, <i>Satan réveillant les anges rebelles</i> , 1808.....	151

Figure 34. William Blake, <i>Satan, le Péché et la Mort : Satan arrive aux portes de l'Enfer</i> , 1808 ...	152
Figure 35. William Blake, <i>La Déroute (ou La Chute) des anges rebelles</i> , 1808	153
Figure 36. Masaccio, <i>Adam et Ève chassés du Paradis terrestre</i> , 1424-1425	155
Figure 37. Pina Bausch, Répétition à Wuppertal, janvier 1987, par Bettina Flitner	192
Figure 38. Pina Bausch (à g.) et Fumyo Ichida, pendant <i>Une répétition du Sacre</i> , 1990 (Capture du film).....	193
Figure 39. Alain Platel et les danseurs de <i>Out of Context – for Pina</i> ,.....	201
Figure 40. Dorine Demuyne et Alain Platel Répétitions d' <i>Out of Context – for Pina</i> , Gand, 2009 (Photographie inconnu)	201
Figure 41. Pina Bausch, <i>Nelken</i> , 1982 © Christian Ganet	205
Figure 42. Elie Tass et Bérengère Bodin, dans <i>tauberbach</i> (2014) © Laurent Philippe.....	207
Figure 43. Le plateau nu d' <i>Out of Context - for Pina</i> (2010)	208
Figure 44. La piste d'auto-tamponneuses de <i>Bernadetje</i> (1996), m. e. s. Alain Platel et Arne Sierens	208
Figure 45. Les maisons mitoyennes d' <i>Allemaal Indiaan (Tous des Indiens)</i> (1999), m. e. s. Alain Platel et Arne Sierens © Kurt Van der Elst.....	209
Figure 46. Jérôme Bosch, <i>Le Jardin des délices</i> , 1503-1504.....	216
Figure 47. Berlinda De Bruyckere, <i>Romeu « my deer »</i> , 2010-2011	221
Figure 48. Berlinda De Bruyckere, <i>In Flanders Fields</i> , 2000	222
Figure 49. Alain Platel, <i>nicht schlafen</i> - sculpture de Berlinda De Bruyckere, 2016.....	225
Figure 50. David Le Borgne dans <i>nicht schlafen</i> © Chris Van der Burght.....	228
Figure 51. David Le Borgne, dans <i>nicht schlafen</i> © Chris Van der Burght	229
Figure 52. David Le Borgne, dans <i>nicht schlafen</i> © Chris Van der Burght	230
Figure 53. Pierre-Paul Rubens, <i>Grande Descente de Croix</i> , 1616-1617(détail)	231
Figure 54. Berlinda De Bruyckere, <i>INTO ONE-ANOTHER III TO P.P.P.</i> , 2010-2011 ...	232
Figure 55. Alain Platel, <i>tauberbach</i> , de g. à dr. : Elsie de Brauw, Ross McCormack, Bérengère Bodin et Lisi Estaras	240
Figure 56. Le Bernin, <i>L'Extase de Sainte Thérèse</i> , 1647-1652 (détail)	240
Figure 57. Alain Platel, <i>vsprs</i> (2006), Mélanie Lomoff.....	241
Figure 58. Alain Platel, <i>Out of Context - for Pina</i> , Emile Josse.....	241
Figure 59. Alain Platel, <i>Out of Context - for Pina</i> , Kaori Ito © Chris Van der Burght	241
Figure 60. Paul Richer, Tableau synoptique de la grande attaque hystérique complète et régulière.....	242
Figure 61. Paul Richer, Tableau synoptique, détail.....	242
Figure 62. Alain Platel, <i>C(H)OEURS</i> , 2012, Romeu Runa	246
Figure 63. Alain Platel, <i>C(H)OEURS</i> , 2012.....	248
Figure 64. Alain Platel, <i>Out of Context - for Pina</i> , 2010, avec de gauche à droite: Mélanie Lomoff, Elie Tass, Romeu Runa, Mathieu Deseigne Ravel © Chris Van der Burght	250
Figure 65. Alain Platel, <i>tauberbach</i> , 2014 © Chris Van der Burght.....	251
Figure 66. Alain Platel, <i>vsprs</i> , 2006, Elie Tass	254
Figure 67. Alain Platel, <i>C(H)OEURS</i> , Ido Batash et Lisi Estaras, et à droite Romain Guion	255
Figure 68. Alain Platel, <i>C(H)OEURS</i> , Serge-Aimé Coulibaly, Rosalba Torres Guerrero, Romeu Runa (couché au sol), le chœur, Ido Batash et Lisi Estaras, au centre et Romain Guion, au sol à droite	255

Figure 69. Alain Platel, <i>usprs</i> (2006), Ross McCormack (au centre).....	260
Figure 70. Jörg Müller, <i>Mobile</i> (1994, création) © Max Gordon.....	270
Figure 71. Maguy Marin, <i>Umwelt</i> (2008), à droite Yoann Bourgeois © Timothy A. Clary/AFP	274
Figure 72. Maguy Marin, <i>Salves</i> , 2010.....	275
Figure 73. Maguy Marin, <i>May B</i> (2009), reprise © Hervé Deroo.....	277
Figure 74. Kistou Dubois, <i>Attractions plurielles</i> (2015) © Patrick Berger/ ArtComArt.....	284
Figure 75. Yoann Bourgeois, <i>L'Art de la fugue</i> , 2011 © Maxime Dos.....	290
Figure 76. Yoann Bourgeois, <i>L'Art de la fugue</i> © Christophe Manquillet.....	291
Figure 77. Yoann Bourgeois, <i>Celui qui tombe</i> , inclinaison.....	300
Figure 78. Yoann Bourgeois, <i>Celui qui tombe</i> , rotation.....	301
Figure 79. Yoann Bourgeois, <i>Celui qui tombe</i> , ballant.....	302
Figure 80. Yoann Bourgeois, <i>Celui qui tombe</i> , tableau final.....	303
Figure 81. Vue de l'exposition de Milena Forest.....	305
Figure 82. Exemple de Wakouwa, Singe.....	307
Figure 83. Chaise Wakuwa, Conception Yoann Bourgeois.....	308
Figure 84. Compagnie Yoann Bourgeois, <i>Cavale : Recherche de la base et du sommet</i> , 2010.....	309
Figure 85. Yoann Bourgeois, <i>Cavale</i> , 2010.....	310
Figure 86. Yoann Bourgeois, <i>Cavale</i> , 2010.....	311
Figure 87. Yoann Bourgeois, <i>Cavale : Recherche de la base et du sommet</i> , 2010.....	312
Figure 88. Marie Fonte sur <i>La Balance de Lévité</i> , 2013-2014.....	313
Figure 89. Yoann Bourgeois, <i>La Balance de Lévité</i> , 2013-14.....	313
Figure 90. Gino De Dominicis, <i>Tentativo di volo</i> , 1969.....	314
Figure 91. Jörg Müller / Yoann Bourgeois, <i>Noustube #1 : Autoportrait</i> , 2013.....	315
Figure 92. Jörg Müller / Yoann Bourgeois, <i>Noustube #1 : Autoportrait</i> , 2013.....	316
Figure 93. Yoann Bourgeois, <i>Ophélie</i> , 2019, le lever.....	317
Figure 94. John Everett Millais, <i>Ophelia</i> , 1852.....	318
Figure 95. Marie Vaudin dans <i>Ophélie</i>	319
Figure 96. Yoann Bourgeois / Cie Les Petites Heures, <i>Scala</i> , 2018.....	323
Figure 97. Yoann Bourgeois, <i>Scala</i> , Vue du dispositif scénographique, 2018.....	325
Figure 98. Yoann Bourgeois, <i>Celui qui tombe</i> , 2014.....	326
Figure 99. Yoann Bourgeois, <i>Démocratie</i> , 2021.....	329
Figure 100. Rineke Dijkstra, <i>Julie</i> , Den Haag, 1994.....	344
Figure 101. Yazid Oulab, <i>Alif</i> , 2009.....	345
Figure 102. <i>Le Maître à danser</i> , gravure de Jean Villette, 1725.....	346
Figure 103. Carlo Blasis, <i>Traité de l'art de la danse</i> , Milan 1830.....	347
Figure 104. Vanessa Beecroft, <i>VB-35</i> , 1998.....	349
Figure 105. Mary Wigman, <i>Hexentanz (La Danse de la sorcière)</i> ,.....	351
Figure 106. Trisha Brown, <i>Man Walking Down the Side of a Building</i> , 1970.....	354
Figure 107. Trisha Brown, <i>Woman Walking Down a Ladder</i> , 1973.....	355
Figure 108. Trisha Brown, <i>Leaning Duet</i> , 1970.....	355
Figure 109. Trisha Brown, <i>Spiral</i> , 1974.....	356
Figure 110. Trisha Brown, <i>Walking on the Wall</i> , 1971.....	358
Figure 111. Trisha Brown, <i>Planes</i> , 1968.....	359
Figure 112. Samuel Lefevre, <i>Accidens (ce qui arrive)</i> , 2012, captures d'écran.....	365

Figure 113. Samuel Lefeuve, <i>Accidens (ce qui arrive)</i>	366
Figure 114. Samuel Lefeuve, <i>MonoLOG</i> , 2012 (captures d'écran)	367
Figure 115. Robert Capa, <i>Mort d'un soldat républicain près de Cordoue, à Cerro Muriano, Espagne, 5 septembre 1936, (Death of a Loyalist Soldier, Cerro Muriano, front of Cordoba, Espagne)</i>	382
Figure 116. René Magritte, <i>Le Temps menaçant</i> , 1929.....	386
Figure 117. René Magritte, <i>Golconde</i> , 1953	387
Figure 118. Alberto Giacometti, <i>Homme qui marche I</i> , 1960	389
Figure 119. Germaine Richier, <i>L'Homme qui marche</i> , 1945	389
Figure 120. Alberto Giacometti, <i>L'Homme qui chavire</i> , 1950	390
Figure 121. Kerry Skarbakka, <i>Plato's Cave</i> , de la série <i>The Struggle to Right Oneself</i> , 2002.....	399
Figure 122. Kerry Skarbakka, <i>Fire</i> , de la série <i>The Elements of Attraction</i> , 2009	402
Figure 123. Kerry Skarbakka, <i>Sarajevo</i> , 2002.....	404
Figure 124. Kerry Skarbakka, <i>Border Fence (Nogales)</i> (2012).....	405
Figure 125. Kerry Skarbakka, <i>Trestle</i> (2003)	406
Figure 126. Kerry Skarbakka, <i>Con_mporary</i> , 2005.....	408
Figure 127. Kerry Skarbakka, <i>Shower</i> , 2005.....	409
Figure 128. Kerry Skarbakka, <i>Naked</i> , 2002.....	409
Figure 129. Kerry Skarbakka, <i>Kitchen</i> , 2003	409
Figure 130. Kerry Skarbakka, <i>Stairs</i> , 2002.....	409
Figure 131. Kira O'Reilly, <i>Stair falling</i> , 2010.....	410
Figure 132. Philippe Ramette, <i>La Mobyette crucifiée</i> , 1987.....	414
Figure 133. Philippe Ramette, <i>Les Cendres de Dieu (réflexion)</i> , 1988.....	415
Figure 134. Philippe Ramette, à gauche, <i>Projet photographique, Contemplation irrationnelle</i> , 2003 ; à droite, <i>Contemplation irrationnelle</i> , 2003	416
Figure 135. Philippe Ramette, <i>Starting-block à chute</i> , 2001.....	424
Figure 136. Philippe Ramette, <i>Éloge de la clandestinité (Hommage à la résistance)</i> , 2011.....	425
Figure 137. Philippe Ramette, <i>Portrait tragi-comique</i> , 2011.....	426
Figure 138. Philippe Ramette, <i>L'Ombre de moi-même</i> , 2007	428
Figure 139. Philippe Ramette, <i>Socles à réflexion (utilisation)</i> , 1989-2002	430
Figure 140. Caspar David Friedrich, <i>Le Voyageur contemplant une mer de nuages</i> , 1818	430
Figure 141. Philippe Ramette, <i>L'Objet à se voir regarder</i> , 1990.....	431
Figure 142. Philippe Ramette, <i>Espace à culpabilité</i> , 1990.....	431
Figure 143. Philippe Ramette, <i>Balcon II (Hong-Kong)</i> , 2001	432
Figure 144. Philippe Ramette, <i>Balcon I (Bionnay)</i> , 1996.....	432
Figure 145. Philippe Ramette creusant son <i>Balcon I</i> , juillet 1996 © Morgane Rousseau....	433
Figure 146. Buster Keaton, <i>Cadet d'eau douce (Steamboat Bill, Jr.)</i> , 1928	436
Figure 147. Philippe Ramette, <i>Métaphore photographique</i> , 2003.....	436
Figure 148. Philippe Ramette, <i>À contre-courant (Hommage à Buster Keaton, utilisation)</i> , 2008..	439
Figure 149. Buster Keaton et Charles Reisner (1887-1962).....	442
Figure 150. Philippe Ramette, <i>Promenade irrationnelle</i> , 2003	446
Figure 151. Philippe Ramette, <i>Promenade irrationnelle</i> , 2003	446
Figure 152. Jacques Tati, <i>Mon oncle</i> , 1958	448
Figure 153. Philippe Ramette, <i>Exploration rationnelle des fonds sous-marins: la carte</i> , 2006.....	452
Figure 154. Philippe Ramette, <i>Socle rationnel (Hommage à la mafia)</i> , 2002	452
Figure 155. Philippe Ramette, <i>Exploration rationnelle des fonds sous-marins: le contact</i> , 2006	452

Figure 156. Philippe Ramette, <i>Exploration rationnelle des fonds sous-marins: la pause</i> , 2006.....	452
Figure 157. Piero Manzoni, <i>Le Socle du monde, Socle magique n°3 - Hommage à Galilée</i> , 1961 ..	453
Figure 158. Philippe Ramette, <i>Exploration rationnelle des fonds sous-marins : Promenade irrationnelle</i> , 2006	454
Figure 159. Philippe Ramette, <i>Exploration rationnelle des fonds sous-marins : L'Arrivée</i> , 2006 ..	455
Figure 160. François Boucher, <i>Saint-Pierre tentant de marcher sur les eaux</i> , 1766.....	455
Figure 161. Yves Klein, <i>Le Saut dans le vide, 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, 19 octobre 1960</i>	460
Figure 162. Bas Jan Ader, <i>Fall I (Los Angeles)</i> , 1970.....	469
Figure 163. Bas Jan Ader, <i>Fall II (Amsterdam)</i> , 1970	469
Figure 164. Bas Jan Ader, <i>Broken Fall (organic), Amsterdamse Bos, Holland</i> , 1971	470
Figure 165. Bas Jan Ader, <i>Nightfall</i> , 1971	472
Figure 166. Bas Jan Ader, <i>The Artist as Consumer of Extreme Comfort</i> , vers 1968.....	473
Figure 167. Bas Jan Ader, série de photographies <i>I'm Too Sad to Tell You</i> , 1970-1971	474
Figure 168. Bas Jan Ader, <i>In Search of the Miraculous</i> , 1975	475
Figure 169. Bas Jan Ader, <i>The Boy who Fell over the Niagara Falls</i> , 1972.....	475
Figure 170. Dennis Oppenheim, <i>Parallel Stress</i> , 1970	480
Figure 171. Chris Burden, <i>Shoot</i> , 1971	481
Figure 172. Kerry Skarbakka, <i>Life Goes On - On Lookers</i> , 2005.....	483
Figure 173. Vue d'un des bassins du <i>Mémorial du World Trade Center</i> , New York, 2006-2011	484
Figure 174. Richard Drew, <i>Falling Man</i> , Source Associated Press (2001)	487
Figure 175. Carolee Schneemann, <i>Terminal Velocity</i> , 2001-2005.....	491
Figure 176. Carolee Schneemann, <i>Dark Pond</i> , 2001-2005	492
Figure 177. Couverture de l'ouvrage de Dominique Noguez réalisée par Selçuk (2002)....	503
Figure 178. Dominique Noguez, « Léchage raté du lobe de l'oreille gauche avec la pointe de la langue », 2002.....	504
Figure 179. Le <i>Ecce Homo</i> du peintre Elias Garcia Martinez (1858-1934), datant de la fin du XIX ^e ou du début du XX ^e siècle, Fresque à l'huile, 50 x 40 cm (à gauche) et la « restauration » par Cecilia Gimenez (à droite) en 2012, sanctuaire de la ville de Borja, Espagne.....	508
Figure 180. La Statue de la Vierge en bois datant du XV ^e siècle (à gauche) et sa « restauration » par Maria Luisa Menendez (à droite), Chapelle d'El Ranadoiro, Espagne.....	509
Figure 181. Charlie Chaplin, <i>Les Temps modernes</i> (1936).....	513
Figure 182. Claude Cattelain, <i>Don't try</i> , 2006	524
Figure 183. Claude Cattelain, <i>Vidéos Hebdo, #46, Chaise inclinée</i> (2010).....	524
Figure 184. Claude Cattelain, <i>Armature variable</i> , 2010, Palais de Tokyo, Paris (2012) © Claude Cattelain	526
Figure 185. Claude Cattelain, <i>Fabrica Brighton – Day 10 (reloaded)</i> (2016) © Claude Cattelain	526
Figure 186. Claude Cattelain, <i>Dessin répétitif (7 400 pas)</i> , 2018	527

Avant-Propos

À la manière d'un somnambule, tâtonnant, avançant à petits pas, page par page, centimètre après centimètre, la main inscrit ce que le sujet porte en nous de remous subtils et déroutants. Le rapport personnel aux problématiques de la chute a constitué le point qui origine la construction du sujet. En effet, ces questionnements quelque peu intimes imprègnent notre rapport aux œuvres lieux, d'une réflexion sur la chute.

La santé de notre mère et de notre sœur, toutes deux atteintes par une sclérose en plaques, a ouvert la voie à une disposition d'approches des corps fragiles exposés sur scène, confrontés aux possibilités de tenir debout et aux risques de chutes.

L'affection de la sclérose en plaques, décrite pour la première fois en 1868 par le neurologue et professeur d'anatomie Jean-Martin Charcot¹, se manifeste de différentes manières selon les sujets atteints. Elle touche le système nerveux central du cerveau et la moelle épinière, et attaque en particulier la myéline, principalement composée de lipides mais alternant avec des couches de protides, et qui permet l'isolement et la protection des fibres nerveuses des axones, au même titre qu'une gaine. Cette substance permet aussi la vitesse de propagation de l'influx nerveux, et à la manière d'un conducteur électrique, favorise la transmission de stimuli dans les fibres nerveuses. Les axones composés de myéline sont

¹ Neurologue, professeur d'anatomie pathologique et académicien français, (1825-1893) Charcot est surtout connu pour ses travaux sur l'hypnose et l'hystérie, qui ont influencé la création de l'École de la Salpêtrière, connue également sous le nom d'École de Paris. C'est en 1868 avec Alfred Vulpian qu'il décrit la sclérose en plaques, afin de la dissocier de la maladie de Parkinson.

situés dans la substance blanche, dans laquelle on trouve d'autres fibres nerveuses mais aussi des axones non-myélinisés, permettant la connexion des différentes aires de la substance grise où se trouvent les neurones. Ainsi, l'atteinte de la substance blanche par la maladie provoque des plaques – d'où son nom –, des lésions dans le système nerveux central, diminuant considérablement la communication entre elles des différentes parties du système nerveux et altérant par conséquent la vie du patient.

Il existe deux formes de la maladie ; une première, appelée forme rémittente, qui évolue par ce qu'on nomme des « poussées », caractérisées par l'apparition de troubles qui peuvent handicaper le patient pendant quelques jours, souvent en l'immobilisant totalement, l'obligeant à rester alité, et qui peuvent régresser partiellement ou complètement en quelques jours ou semaines. Cette forme de la maladie touche notre sœur depuis l'an 2000. La seconde forme est dite « progressive » et est dépourvue de poussées, évoluant peu à peu sur toute la durée de vie du patient, qui voit ses capacités physiques diminuer au fur et à mesure. Cette seconde forme touche notre mère depuis 1999, date à laquelle son père, notre grand-père, dont elle était très proche, est décédé. Elle souffrait alors d'entorses répétées, alors qu'aucune condition pour qu'elle se blesse ne semblait imminente. Ses membres inférieurs devenaient fuyants, se dérobaient sous elle par intermittence. La perte de son père a opéré à la manière d'un choc, et a gravement atteint sa stabilité, aux sens propre et figuré. Le raidissement graduel des articulations de ses membres inférieurs notamment empêchait une mobilité fluide, qui caractérise par mouvement de rotation la marche et la course. Conduire une voiture lui est devenu peu à peu difficile, et elle n'a plus conduit à partir de 2004, réduisant considérablement sa mobilité et son autonomie. Une perte de sensibilité notable dans les doigts commençait à rendre toute activité quotidienne requérant adresse et dextérité plus pénible qu'à l'accoutumée, comme coudre un bouton de chemise ou émincer un oignon. Notre sœur étant atteinte par la forme considérée comme plus bénigne de la maladie n'a pas eu à subir de tels bouleversements physiques. Sa pratique du sport et de la danse n'a jamais été remise en question, bien que plusieurs poussées survenues à des intervalles non réguliers aient pu l'inciter à *lever le pied*, en tout cas temporairement, puisqu'aujourd'hui encore, son engouement pour la randonnée n'a pas tari.

La fragilité de notre mère que nous avons vu vaciller, chuter à plusieurs reprises, se fracturant le poignet et souffrant d'hématomes, a marqué notre entrée dans l'âge adulte (nous

étions âgées de 19 ans lorsque le diagnostic a été prononcé). D'habitude si active, si encline aux promenades et aux balades, durant les sorties dominicales dans les musées et galeries de la région, et fascinée par les chaussures, notre mère a, peu à peu, commencé à être gagnée par une sédentarité et un repli, par peur du regard des autres au début, mais surtout par difficulté d'acceptation pour elle-même. Comment revenir au stade de l'enfant instable sur ses deux jambes, qui apprend à tenir debout avant de marcher puis de courir, alors que nous sommes adultes, valides et vaillants ? Il n'existe aucune préparation à ce mouvement de retour, à ce handicap progressif qui fait de chaque instant une lutte, une petite victoire, ou bien au contraire un échec de plus à accuser. Cette faiblesse qui rend l'entourage professionnel curieux et indiscret lui devenait pénible à vivre au quotidien.

Aimant porter des chaussures, et en particulier des escarpins, symboles d'élévation et de vertige, notre mère devenait peu à peu, par un jeu étrange de miroir, une sorte de petite fille à qui elle avait un jour appris à marcher. Ce reflet n'est pas totalement étranger à notre sujet. La marche singulière à laquelle le corps est obligé par le port du talon, évoque tout à la fois la prouesse de se tenir à quelques centimètres du sol sur une surface réduite de quelques centimètres carrés tout au plus, et le risque du déséquilibre et de l'entorse potentielle, pouvant aller jusqu'à la chute.

Nous souffrons depuis le mois de mars 2015 de vertiges paroxystiques bénins qui troublent épisodiquement notre perception, contraignant à modifier notre façon de nous positionner – en condition statique, assis, debout et couchée –, et de nous déplacer – la marche devenant sensiblement moins équilibrée -. Ce type de vertiges, appelés également vertige paroxystiques positionnels bénins, a été découvert par Robert Bárány² qui durant ses recherches autour des vertiges dont souffraient ses patients, a noté le lien de l'oreille interne avec le nerf optique et en particulier durant l'observation du nystagmus, c'est-à-dire des mouvements saccadés involontaires des yeux au moment où le patient ressent le vertige. Ces vertiges apparaissent le plus couramment dans la position allongée, et en particulier pendant la rotation de la tête, par exemple lorsque dans notre sommeil, ou pour le trouver, nous tournons dans notre lit d'un côté vers l'autre. À cet instant, la sensation de tournoiement est extrêmement intense. La pièce autour de nous tourne d'une étrange manière. Au lieu de

² (1876-1936) Médecin de l'Empire d'Autriche-Hongrie, il est en 1914 lauréat du Prix Nobel de physiologie ou de médecine pour son travail en physiologie et pathologie de l'appareil vestibulaire de l'oreille.

provoquer une rotation en cercle parfait, celle-ci s'opère davantage en demi-cercle, faisant osciller la même image comme par mouvement de balancier continu, revenant toujours au point de départ. Cette sensation dure plusieurs secondes, parfois jusqu'à une minute paraissant interminable.

Ces vertiges se produisent très souvent sous la forme d'une crise pouvant durer plusieurs jours, rendant le sommeil particulièrement angoissant, en raison de la crainte de ressentir la douleur. Il est assez difficile de les anticiper ou même de les prévenir. Les examens auxquels nous avons été soumise chez une spécialiste en oto-rhino-laryngologie ont démontré le nystagmus, notamment grâce au test dit de Dix et Hallpike³. Cette manœuvre consiste à basculer la tête de la position assise à la position allongée la tête étant tournée de 45 degrés du côté de l'oreille atteinte. Après quelques secondes dans cette position, survient un vertige intense, souvent décrit comme une sensation violente d'être secoué dans tous les sens. Le vertige dure environ une vingtaine de secondes. Le casque posé sur la tête permet d'enregistrer sur un écran d'ordinateur les mouvements des yeux, révélant ainsi la pathologie.

Un côté est souvent affecté et l'autre pas, ce qui révèle une atteinte d'un canal semi-circulaire de l'oreille interne, la plupart du temps le canal postérieur. Dans l'utricule, une des cavités qui constituent le système vestibulaire – les autres étant les canaux semi-circulaires qui sont au nombre de trois et l'autre cavité appelée saccule -, des petits cristaux appelés otoconies se détachent et migrent par gravité dans l'un des canaux semi-circulaire, ce qui correspond à une canalolithiase, autrement dit des lithiases qui sont libres dans le canal. Normalement protégés par une membrane, les cristaux naviguent dans un canal de l'oreille interne et provoquent le vertige. Ce mouvement dans l'oreille, même minime, intervient au moment où le patient s'incline dans le plan de ce canal ou lorsqu'il opère une rotation créant une contrariété entre ce qui a lieu dans l'oreille interne et ce que le patient expérimente dans son environnement quotidien. Ainsi, nystagmus et vertige, deux effets importants dans l'étude du vertige nous donnent des informations sur le côté de l'oreille atteint, droite ou gauche, et surtout suivant quel(s) axes, horizontal pur, vertical et/ou rotatoire. En effet, la sensation de vertige n'est pas ressentie qu'en position allongée, elle peut survenir en position debout la tête en hyperextension ou au contraire la tête penchée vers le sol. Par exemple, assis dans un fauteuil, le patient appuie sa tête sur le dossier et la tourne légèrement du côté

³ Manœuvre décrite par M.R. Dix et C.S. Hallpike en 1952 dans un article intitulé « The pathology, symptomatology and diagnosis of certain common disorders of the vestibular system », in *Proceedings of the Royal Society of Medicine*, Londres, Vol. 45, 1952, p.341-354.

atteint, provoquant ainsi un vertige. D'une manière générale, les changements de position radicaux et rapides pour ramasser quelque chose par terre par exemple ou regarder en l'air pour regarder le plafond provoquent des vertiges.

Pour endiguer ou du moins ralentir les vertiges, peut être utilisée la manœuvre dite d'Epley⁴, qui consiste en un enchaînement de positions. Dans un premier temps, le patient est assis, jambes complètement étendues, et il tourne la tête à 45 degrés vers le côté affecté. Puis il s'allonge rapidement en arrière en gardant la tête tournée, plaçant son oreille affectée face au sol. Le cou est alors tendu de 30 degrés vers l'arrière. Il doit rester environ 30 secondes dans cette position. Puis la tête est tournée à 90 degrés dans la direction opposée, mais en maintenant l'inclinaison du cou de 30 degrés. Le patient reste ainsi pendant environ 30 secondes de nouveau. Et enfin, il retrouve la position assise, en maintenant la tête à 45 degrés pendant 30 secondes. Cet enchaînement doit être répété trois fois, au cours desquelles le patient ressent des vertiges, puisque les changements brutaux de position de la tête les occasionnent. Cependant, durant environ une semaine suivant la manœuvre, le patient doit observer des restrictions de mouvement, notamment en observant un sommeil sur le côté non affecté, en évitant à tout prix de se pencher, d'incliner la tête d'un côté ou de l'autre, de manière à maintenir les otolithes de l'oreille interne dans le vestibule. Cette manœuvre, tout comme celle précédemment décrite de Dix-Hallpike peut être opérée par le patient lui-même afin de ralentir les crises le plus rapidement possible. À quelques exceptions près, nous y avons eu recours pour soulager cette sensation désagréable. Mais nous avons eu recours à notre oto-rhino-laryngologue lors de crises aiguës qui nous obligent à rester alitée, tout mouvement étant rendu impossible par le vertige, notamment en juin 2016.

Dans le cas de la sclérose en plaques, maladie auto-immune et dans le cas des vertiges paroxystiques bénins, aucune cause particulière n'a été mise en avant dans les études menées par les neurologues d'une part et les oto-rhino-laryngologues d'autre part. Seuls quelques facteurs semblent favoriser l'une ou l'autre, sans être tout à fait probants ni pour ma mère et ma sœur, ni pour moi-même. Le point commun de ces deux pathologies néanmoins est qu'elles touchent de manière significative plus souvent les femmes que les hommes, sans qu'aucune explication satisfaisante ne puisse éclairer cette donnée.

⁴ EPLEY, J.M., « New dimensions of benign paroxysmal positional vertigo », in *American Academy of Otolaryngology-Head and Neck Surgery*, Vol.88, 1980, pp. 599-605.

De fait, cette expérience des troubles de l'équilibre par notre entourage ou par nous-même a provoqué une série de questions sur ce qui est considéré comme stable et ce qui ne l'est pas, tout étant reconsidéré à chaque crise de vertiges notamment. Notre pathologie a notamment mis à l'épreuve notre propre pratique artistique de la danse, d'abord abandonnée pour un problème de genou non élucidée par les médecins, l'IRM et la radiologie ne permettant pas de déterminer le lieu exact de la gêne ressentie, et encore moins sa cause. Il s'agit pour nous de garder l'équilibre dans ces annonces faites au corps, réels chocs traumatiques qui modifient radicalement notre être au monde. D'habitude plutôt active et volontaire, il nous a fallu trouver un nouveau rythme en conservant notre engagement et notre dynamisme malgré ces difficultés.

La danse⁵ et les arts visuels ont toujours été présents dans notre parcours personnel. La pratique de la danse classique d'abord, puis du modern-jazz et enfin de la danse contemporaine pendant de longues années, et plus récemment la danse butô lors d'un séminaire de Master dispensé à l'Université d'Artois à Arras sous la direction de Jerry Gardner (professeur à l'Université de Salt Lake City) nous a permis d'interroger la relation au corps dansant, et a très certainement forgé une pensée à la fois du corps comme *objet* en mouvement et comme *sujet* d'une relation au monde.

Le cadre familial a largement contribué à cette sensibilité accrue au monde de l'art, par de nombreuses sorties dans musées et galeries de la région qui nous ont permis de développer une curiosité sans cesse renouvelée et d'éduquer notre regard aux images.

Quelques années plus tard, le parcours en histoire de l'art à l'Université Charles de Gaulle de Lille 3, puis celui en stylisme, modélisme et histoire du costume à l'École

⁵ Étant considéré que le travail du circassien Yoann Bourgeois se situe au croisement des deux disciplines du cirque et de la danse et qu'il se considère avant tout comme un metteur en scène. Son parcours personnel d'artiste croise les deux disciplines ; en 2007, il a en effet participé aux reprises de *May B* et *Umwelt*, ainsi qu'aux créations *Turba* (2007) et *Description d'un combat* (2009), pièces de la chorégraphe Maguy Marin (1951). La frontière disciplinaire étant ainsi floutée, nous étudierons comment son approche de la chute est « chorégraphiée » et s'apparente donc davantage à de la danse qu'à du cirque « pur ».

Par ailleurs, dans les derniers mois de rédaction de la thèse, Yoann Bourgeois a été la cible d'une série d'accusations de plagiat de la part de plusieurs circassiens, pour la plupart des artistes qu'il a côtoyés, avec lesquels il a travaillé. Nous renvoyons le lecteur à l'article « Chute de Prométhée ? » situé dans les Annexes.

Supérieure de la Mode ESMOD à Roubaix et Paris ont complété cette formation artistique, insistant de plus en plus sur la matérialité du corps ou sa présence et/ou son absence, qu'elle soit alors continûment ou successivement support, interface, représentation, allégorie, masse, structure à couvrir et dissimuler ou découvrir et révéler. L'attrait pour les arts du spectacle et la recherche universitaire se sont dessinés naturellement, sous l'égide de Monsieur le Professeur Amos Fergombé permettant ainsi de concilier deux passions afin d'en étudier les approches communes.

Le contexte sanitaire épidémique de la Covid-19, depuis son apparition au début de l'année 2020 et les épisodes répétés des confinements ont influé sur notre vie. Et cependant, l'isolement imposé par le confinement ou le couvre-feu, la distance avec les parents, la famille, les ami.e.s, les collègues déjouent l'humanité qui nous maintient debout, nous sentant malgré tout accompagnée, comprise ou écoutée. Faire une thèse ou la finir dans ce contexte relève de la gageure. L'art et la culture n'ont jamais été si absents de nos quotidiens, des mois sans spectacles, des mois sans concerts, des mois sans expositions. Nos relations professionnelles avec les collègues ou les étudiant.e.s sont rendues compliquées voire impossibles par le contexte d'urgence sanitaire. Tout nous rappelle la fragilité, l'instabilité, l'incertitude, l'incapacité à planifier, à ériger des rêves comme étendards, étoiles du Berger inatteignables tels des mirages ou souvenirs lointains.

C'est ainsi que nous devons finir, plus imprégnée sans doute par notre sujet que jamais. La résonnance du thème de la chute avec l'actualité la plus récente, la plus vive, nous incite à y trouver un argument supplémentaire. C'est un manifeste d'humanité et de sensibilité que nous tâchons de revendiquer.

Cette humanité rendue toute entière à sa plus triste expression : enfermée entre quatre murs, parfois isolée ou forcée de cohabiter dans un milieu revêche, avec pour seul horizon une petite fenêtre pour aller faire ses courses les plus « essentielles », c'est-à-dire pour assouvir ses besoins vitaux, et point à la ligne. Il faut « tenir ».

Et lorsque la pandémie ne nous avait pas encore touché.e.s, avec plus ou moins de dégâts, nous étions déjà touchée, attirée et hypnotisée par les images de chute et de catastrophe dans l'art, sur les scènes des théâtre et sur les cimaises des galeries et des musées. Comme si nous cherchions à y déceler ce que toutes et tous nous nous efforçons à

dissimuler : la faille la brèche, l'erreur, le détail qui agrippe l'œil. Et en effet, quel geste, quel mouvement issu des créations artistiques contemporaines de la fin du XX^e et de ce début de XXI^e siècles pourrait signifier au mieux un des états de notre monde ? Ces créations ne donnent-elles pas à voir des corps uniques, atypiques, aux prises avec une humanité chancelante ? Ne dessinent-elles pas des relations sensibles aux autres et à l'espace, qui nous paraissent aujourd'hui en total délitement, mais particulièrement essentielles pour notre (sur)vie ? N'est-il pas éloquent que ces problématiques traversent toutes les disciplines, le théâtre, la danse, le cirque et les arts visuels, la performance, la photographie, le cinéma ?

Introduction générale

Le corps trébuche, tombe, échoue, se relève, tombe de nouveau, recommence. Ce processus de chute et de relèvement constitue un cheminement de la vie et semble révéler une des formes d'écriture scénique et artistique contemporaine. Un tel processus se révélant parfois au travers d'une répétition éveille la vivacité d'une mémoire sensorielle et physiologique, liée à de nombreuses années de pratique chorégraphique. La chute et le relèvement en raison même de cette répétition nous invitent à nous interroger sur des temporalités des corps pris dans une certaine forme de *maelström* d'écritures. La chute est « une épreuve, un moyen nécessaire pour se construire et se dépasser.⁶ »

Entre monde de la création et monde intime, les écarts ainsi posés appellent une étude de la chute⁷ en tant qu'elle est une « rupture d'équilibre, en soi et hors de soi⁸ », « une expérience existentielle⁹ ». La chute amène une sorte de trouble dans l'ordre des choses. On voudrait que tout soit ordonné, que rien ne déborde, que rien ne ploie ni ne se brise. On voudrait ne jamais trébucher ni tomber, encore moins en public. Mais il s'agit là d'un désir

⁶ THOMAS, Joël, « L'imaginaire de la chute dans les mythes gréco-romains », *Cadernos do Ceil, Revue multidisciplinaire des Études sur l'imaginaire*, n° 4, « Queda (Automne) », Nouvelle Faculté de Lisbonne, Juillet 2017, p. 21.

⁷ « Mouvement des corps vers la terre, qui est déterminé par l'action de la pesanteur, et qui a pour caractères essentiels de s'effectuer selon la ligne verticale », pour reprendre les termes du dictionnaire rédigé par Littré.

⁸ THOMAS, Joël, *op. cit.*, p. 21.

⁹ THOMAS, Joël, *op. cit.*, p. 23.

plutôt que d'une réalité. « Nous imaginons l'élan vers le haut, et nous connaissons la chute vers le bas¹⁰ » écrit le philosophe Gaston Bachelard.

Mais qui mieux que les artistes pour saisir ce qui émerge dans les interstices, dans les failles ? Quoi de mieux qu'une création artistique pour faire vaciller nos idées reçues, nos certitudes ? Si la cavalcade est associée aux clowneries¹¹, à ce qui revient à « faire le Jacques », la chute n'en est pas moins une affaire sérieuse. Elle nécessite une prise en compte des risques, elle est toujours là, toujours présente dans nos corps, jusque dans nos moindres déplacements, de notre plus tendre enfance jusqu'à nos âges avancés.

Cette thèse interroge un mouvement du corps, la chute, qui nous place face aux injonctions à être parfaits en toutes circonstances. Elle est une réalité quotidienne, presque banale. Les artistes ont su se saisir de ce mouvement descendant pour interroger différents aspects de la vie : du vertige en soi à la dégringolade la plus amusante, la chute témoigne toujours de l'humanité en nous. Mise en scène, exhalée et utilisée de manière récurrente par les artistes, elle devient aussi l'occasion de consoler voire de réparer les émois humains, entre mouvement et émotion. Dans les créations qui montrent des chutes ou des scènes de chutes, il y a un appel au souci du monde, au souci de soi et des autres. Il s'agit de réconcilier l'humain avec lui-même, non pas de revenir en arrière ni de régresser, mais d'avancer, autrement. La beauté se cache dans ces zig-zags, ces à-coups incessants, ces hoquets du corps qui ponctuent nos vies. La chute permet de replacer le corps au cœur même de l'expérience humaine, elle rend perceptible les nuances d'états physiques et émotionnels. Si elle est habituellement rattachée à une forme d'incertitude et de pessimisme, nous lui préférons les signes de notre mobilité, de notre incapacité à maîtriser, comme base de notre infinitude.

Ces premières analyses nous ont été suggérées par quatre artistes, constituant le corpus principal de cette thèse : le metteur en scène et chorégraphe belge Alain Platel, le metteur en scène et circassien français Yoann Bourgeois, le plasticien français Philippe Ramette et l'artiste américain Kerry Skarbakka.

¹⁰ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, Paris, Poche Biblio Essais, 1992, p. 108.

¹¹ Voir STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'artiste en saltimbanque* (1970), Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2013.

Le choix de ces artistes¹² s'est construit à partir de la rencontre avec leurs œuvres, par le biais de représentations de spectacles pour Alain Platel et Yoann Bourgeois et d'expositions pour Philippe Ramette et Kerry Skarbakka. L'importance du rapport sensible et concret aux œuvres constitue selon nous l'essence de l'expérience artistique du spectateur. Les œuvres de ces artistes se rassemblent autour de l'attention à la création, aux enjeux du corps et en particulier de ses failles, ainsi qu'une certaine invention ou réinvention des modalités d'être au monde.

Les questions liées aux corps fragiles d'une part, d'attention à l'autre, de catastrophes d'autre part se rencontraient dans leurs œuvres d'une manière qui nous a bouleversée au moment où elles croisaient notre chemin. Les œuvres des artistes permettent de questionner la chute, dans la tension entre verticalité, vacillement, effondrement et désir d'envol, rendant compte de notre monde et de l'époque que nous traversons. Ces artistes posent sur notre monde un regard sensible et résolument humain, empreint de compassion et de bienveillance.

D'autre part, les représentations et figurations de la chute des corps qu'ils proposent dans leurs œuvres ont ouvert la voie à de nombreuses questions fondamentales. Nous serons attentifs à la manière dont ces artistes interrogent ce qui fonde notre « humanité », ce qui nous relie les uns aux autres. C'est précisément à cet endroit, aux fondements de l'humain que leurs œuvres se rejoignent, y compris dans l'hétérogénéité des expériences qu'ils proposent, les unes par rapport aux autres dans un premier temps, mais aussi au sein même des œuvres de chaque artiste, et qu'ainsi elles viennent soutenir notre thèse.

Cependant, des références aux créations plus anciennes sont envisagées pour nourrir la réflexion. Pour cela, nous avons constitué un corpus secondaire autour de créations dont

¹² La seule présence d'artistes masculins dans notre corpus n'est cependant pas un choix délibéré. À l'heure où les questions de parité et la place des femmes dans tous les domaines de la société ne devraient plus être un combat quotidien, mais une évidence, nous ne choisissons pas d'occulter leur présence dans nos travaux de recherche par choix, ce qui relèverait par ailleurs non seulement d'une trahison, mais aussi d'un affront à l'encontre de toutes les femmes (y compris à notre propre rencontre). Cependant, nous estimons que la recherche artistique peut aussi aller bien au-delà de différences anatomiques lorsqu'elle aborde des interrogations existentielles, esthétiques. Nous nous intéressons à l'humain, et par conséquent, nous espérons ne pas insulter notre sexe en ne différenciant pas l'humanité qui nous unit toutes et tous. Notre corpus secondaire laisse une place considérable à des femmes artistes qui ont su tisser avec les artistes du corpus principal une relation privilégiée, réelle ou rêvée par ailleurs, mais qui selon nous permet de saisir la part humaine – et non seulement féminine, si tant est qu'elle puisse être qualifiée de cette manière – de leurs œuvres.

Enfin, nous tenons à ajouter que nos recherches, notamment à partir du travail de l'artiste Kerry Skarbakka, nous ont menée sur les territoires de la crise de *l'homme blanc américain*.

l'écho avec les œuvres du corpus principal a nourri notre thèse. Sont ainsi convoquées les expériences de Pina Bausch, Kitsou Dubois, Maguy Marin, Trisha Brown, Steve Paxton, Samuel Lefevre, Bas Jan Ader, Yves Klein, Dennis Oppenheim, Carolee Schneemann, Claude Cattelain et Richard Drew. Les écrits d'Albert Camus seront également examinés. Les problématiques que ces œuvres des années 1970 et des années 2000 croisent nous ont permis de saisir l'importance et l'étendue des questions sur la chute des corps dans les créations artistiques des XX^e et XXI^e siècles. Ces créations sont issues du champ de la danse contemporaine, de la performance et des arts visuels.

La pratique de la mise en scène d'Alain Platel construit un imaginaire de l'humain en croisant ses lectures d'ouvrages historiques à une attention particulière des êtres à la marge. Dans l'œuvre d'Alain Platel, la chute est un lieu de passage, mais elle témoigne également des fragilités propres aux êtres, en passant par une forme de transe, qui peut témoigner des moments de ruptures et de béances de l'âme. C'est particulièrement le cas à partir de ses créations des années 2000 jusqu'à aujourd'hui. Le corps dansant est aux prises avec un certain trouble, apparu de l'invisible ou de l'intériorité des danseurs. La démarche de Platel sera notamment analysée à la lumière de celle de la chorégraphe allemande Pina Bausch. En effet, la création du Tanztheater Wuppertal en 1975 par la chorégraphe a permis à la danse d'appréhender une écriture dramaturgique libre, dont le cloisonnement et l'enfermement seraient exclus. Platel explore une certaine fragilité de la condition humaine, que failles et chutes habitent. Mettant en scène cette vulnérabilité et cette porosité entre monde perçu et monde ressenti, Platel célèbre la vie, même dans ses moments les plus intimes et les plus sombres parfois qui en passent par une certaine forme de transe et d'extase. Ces aspects sont particulièrement mis en lumière dans ses créations d'*Out of Context – for Pina* (2010), *C(H)OEURS* (2012), *tauberbach* (2014) et *nicht schlafen* (2016). Ces créations situées dans les années 2010 à 2016 nous ont particulièrement intéressées, en raison de la place accordée à la chute. Les danseurs et interprètes ressentent des émotions vives qui sont vécues comme une communion avec l'autre et qui sont partagées avec le public.

Le travail du circassien Yoann Bourgeois s'articule autour d'une relecture des lois de la gravité, réinvestissant les notions de poids et d'espace qui caractérisent particulièrement le jonglage et l'acrobatie, disciplines traditionnelles du cirque dont il est issu. Le corps soumis

aux différentes forces que l'on trouve dans le monde tel que nous le connaissons est bousculé, projeté, secoué, dans une recherche d'un point de suspension qui rejoue d'une certaine manière l'envie de liberté d'Icare, sans la folie suicidaire. Ainsi, les lectures de la chute et du corps proposées par les artistes de notre corpus sont envisagées certes comme des conséquences teintées d'une certaine dramatisation du monde, mais néanmoins, nous trouvons en elles une prégnance d'espoir et de sensibilité, rendus perceptibles de manière cognitive à l'assemblée de spectateurs. Le metteur en scène et circassien Yoann Bourgeois s'emploie à trouver des situations dans lesquelles le corps atteint « le point de suspension », cet instant éphémère durant lequel le corps n'a plus de poids. Pour cela, il explore la verticalité et la chute, qui passent par des figures acrobatiques, effectuées au sol, sur un trampoline, dans un escalier ou sur une chaise. Ainsi, ce qui fait habituellement cirque, dans la prouesse technique notamment, passe dans l'environnement quotidien du spectateur, par l'emploi d'éléments ordinaires, tels la chaise, la table ou le lit. C'est ce qui est particulièrement visible dans ses créations *Cavale : Recherche de la base et du sommet* (2010), *L'Art de la fugue* (2011) et *Celui qui tombe* (2014), *Scala* (2018), ainsi que dans ses pièces courtes rassemblées sous le titre de *Tentatives d'approches d'un point de suspension*.

Philippe Ramette propose un contrepoint à une pratique ancrée sur la scène située dans une attention particulière au *hic et nunc* de la performance, tout en envisageant une lecture qui transcende le lien entre environnement et corps. La mise en scène – ou devrait-on dire la mise *en œuvre* ou *en objet* – que l'artiste construit, suit un fil dramaturgique de la même manière qu'une pièce de théâtre ou qu'une création chorégraphique. Il s'agit en effet d'inscrire un geste dans un lieu, et de le laisser s'y étendre, déployer sa force symbolique. Son corps renversé ou l'image basculée floutent les limites du monde connu et nous invite à l'appréhender de manière à la fois poétique, « irrationnelle » et humoristique et/ou ironique. Les créations de l'artiste sculpteur Philippe Ramette montrent des matérialisations d'un processus intellectuel de réflexion, à prendre dans les deux sens du terme, à la fois reflet d'un corps ou d'un élément dans un miroir et faculté de l'esprit à réfléchir sur ce qui l'entoure, mais aussi sur lui-même. Dans ses *Promenades irrationnelles*, *Contemplations irrationnelles* et ses objets, *Socles à réflexion*, *À contre-courant (Hommage à Buster Keaton)*, il réinvente un monde pour mieux révéler l'absurdité du nôtre.

Kerry Skarbakka envisage la chute comme l'accident répété, ce qu'on peut nommer une *mauvaise interaction* du corps et du monde. La valeur d'échec dans son travail se lit comme

un contrepoint sémantique aux autres œuvres du corpus. Loin de réinventer le monde à la manière de Ramette, Skarbakka surligne les difficultés d'être et de se déplacer, fixant le corps dans des instants particulièrement dangereux. L'artiste performeur et photographe américain Kerry Skarbakka bouleverse notre regard par ses expérimentations qui frôlent de près ou de loin l'accident, le *crash*. Se mettant en scène lui-même, il crée des œuvres, performances et photographies fortement imprégnées d'une pensée politique critique de la société américaine en déliquescence. Dans la performance *Life Goes On* (2005), il rend hommage aux victimes des attentats du 11 Septembre 2001. La même année, il réalisait la série de photos intitulée *Fluid* (2005), dans laquelle il se mettait en scène dans l'eau, mettant en lumière les effets dévastateurs des inondations ou de la sécheresse à divers endroits du monde. Dans la série *The Struggle to Right Oneself* (2001-2014), Skarbakka est en pleine chute, figé sur la photo l'instant qui précède le grand fracas, dans diverses situations du quotidien ou à divers endroits du monde.

1. Corpus théorique

Notre recherche part de l'humain, de ses expériences physiques et sensibles, en sous-tendant une problématique d'horizontalité et de verticalité, de chutes et de redressements, de réconciliation et de consolation.

La recherche en arts du spectacle offre des modèles méthodologiques, selon l'ouverture des champs auxquels elle fait référence (danse, cirque, marionnettes, théâtre). L'analyse des œuvres relève alors de l'histoire, de la philosophie, et tantôt de l'esthétique, de l'anthropologie, de la sociologie, de la sémiologie, mais aussi de l'analyse fonctionnelle des mouvements (comme c'est le cas plus particulièrement en danse et en cirque). Il en va de même pour la recherche en arts visuels et plastiques.

Les œuvres sont donc envisagées en fonction d'un sujet ou d'une thématique qui va orienter la lecture ainsi que le discours. Elles sont ainsi représentatives d'une culture, d'une époque et d'une société. Puisqu'il s'agit d'œuvres principalement contemporaines, et par la diversité des approches, les artistes relevant des arts du spectacle vivant réinventent sans cesse les formes et les pratiques, et bouleversent ainsi les conditions de réception par les spectateurs. Le spectacle parce qu'il est avant tout *vivant* requiert une attention basée sur la relation entre ce dernier et l'œuvre. Ainsi, notre approche ne saurait se soustraire à

l'imprégnation de notre propre regard et de notre cadre de référence, nous tentons ainsi de développer une démarche singulière et sensible des œuvres analysées, dans un dialogue constant avec elles.

Nous empruntons pour cela des réflexions provenant des savoirs issus du champ de la danse, grâce aux ouvrages de Laurence Louppe, André Lepecki, mais aussi de la performance avec les ouvrages d'Amelia Jones et RoseLee Goldberg.

Dans *Poétique de la danse contemporaine*, Laurence Louppe pose les contours d'une recherche poétique de l'œuvre de danse pour déceler ce qui touche la sensibilité du spectateur, et donc du chercheur. Elle s'attache à rendre ses lettres de noblesse à la danse et à la faire accéder au rang d'art, si certains en doutaient encore. Lorsqu'est publié cet ouvrage, nous sommes alors à la fin des années 1990 et la danse subit de profondes mutations : elle emprunte, réinterprète, actualise, détourne les techniques héritées des siècles et des années qui la précède ; les disciplines deviennent singulièrement poreuses et les échanges sont constants avec le théâtre, le cirque, les arts visuels et peu à peu l'art vidéo, mais aussi la littérature et l'architecture. Louppe témoigne de ces changements, mais aussi des multiplicités de gestes et de corporéités de la création de cette période. Par le décloisonnement des diverses approches scientifiques – depuis la sémiologie jusqu'à la psychanalyse –, la chercheuse met la danse au cœur du projet de la recherche sur le corps en mouvement, qui devient le support de conscience du monde, une quête à laquelle nous nous sommes particulièrement intéressée dans nos propres recherches.

La lecture d'*Exhausting Dance*¹³ d'André Lepecki a été particulièrement déterminante pour notre analyse de la chute des corps. Son approche pluridisciplinaire embrasse le champ de la danse, mais aussi celui de la performance et des arts visuels européens et américains. Dans cet ouvrage, Lepecki distingue plusieurs éléments constitutifs de la danse contemporaine occidentale que sont le solipsisme¹⁴, le calme et l'immobilité, la matérialité du corps, le basculement du plan vertical de la représentation, le trébuchement symbolique sur la question raciste, la proposition d'une poétique et d'une politique du sol et une certaine forme de mélancolie au sein de la chorégraphie. Le chercheur s'intéresse ainsi dans l'ordre à

¹³ LEPECKI, André, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York, Routledge, 2006.

¹⁴ Attitude par laquelle un sujet pensant et en action délimite une réalité à sa propre sphère et sa propre individualité.

Bruce Nauman, Juan Dominguez, Xavier Le Roy, Jérôme Bel, Trisha Brown, La Ribot, William Pope L. et Vera Montero. Bruce Nauman n'appartient pas à proprement parler au champ de la danse, il ne se présente pas comme un chorégraphe non plus, mais il témoigne d'un intérêt pour des exercices physiques qui s'apparentent à de la danse.

Lepecki cherche à définir les limites de la danse en étudiant d'autres objets pour refigurer les relations entre les corps, entre les corps et l'espace, mais aussi les subjectivités et le mouvement, et au-delà refigurer le lien au politique. Il convoque ainsi la philosophie pour étendre le cadre de réflexion : « La "présence" n'est pas seulement un terme se référant à la négociation du danseur entre technique et compétence artistique au sein de la performance chorégraphique.¹⁵ » Le chercheur propose une lecture de philosophes qui ont œuvré à une certaine critique de la philosophie, qu'il place dans la lignée de Friedrich Nietzsche. Il emprunte le concept du « corps sans organes » développé par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *L'Anti-Œdipe*¹⁶ et *Mille Plateaux*¹⁷, qui est « l'improductif, le stérile, l'inengendré, l'inconsommable¹⁸ », c'est-à-dire « ce qui reste quand on a tout ôté¹⁹ ». « Le corps plein sans organes est de l'anti-production²⁰ ». Lepecki replace la question du corps au cœur du projet de la danse, en le mettant en dialogue avec la théorie philosophique. Nous avons été attentive aux analyses que le chercheur effectue à propos des pièces de Bruce Nauman, Trisha Brown et La Ribot essentiellement, pour les questions de verticalité du corps et de l'espace, du renversement, du poids que leurs œuvres proposent, ainsi que pour les liens étroits que ces chorégraphes tissent avec les arts plastiques.

Les ouvrages consacrés à la performance d'Amelia Jones et RoseLee Goldberg constituent des références essentielles pour (re)placer le corps dans une histoire des représentations et des figurations, et comme sujet de réflexion, qui par la singularité des voix,

¹⁵ LEPECKI, André, *op. cit.*, p. 5 (Trad. par l'auteure)

¹⁶ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972.

¹⁷ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980.

¹⁸ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 14.

¹⁹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, p. 188.

²⁰ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *L'Anti-Œdipe. Capitalisme et schizophrénie 1*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1972, p. 14-15.

des attitudes, des postures et des gestes, permet d'en saisir les enjeux artistiques, historiques, politiques, sociaux, culturels et esthétiques.

Les champs de l'anthropologie, de la philosophie, de l'esthétique et de la sociologie ont également constitué des points d'ancrage ou des balises pour notre cheminement scientifique. Les lectures d'ouvrages de philosophies du corps envisagées par Maurice Merleau-Ponty, Michel Bernard, Jean-Luc Nancy et Cynthia Fleury nous permettent en effet de davantage saisir la problématique à l'œuvre dans les créations du corpus.

Dans la première moitié du xx^e siècle, le philosophe qui semble incarner le mieux le penseur du corps est sans conteste Maurice Merleau-Ponty. Il s'inspire dans un premier temps d'Edmund Husserl, philosophe allemand qui a fondé le courant de la phénoménologie²¹ afin de l'ériger en tant que système de pensée, et ce, en se consacrant à l'étude des phénomènes, de l'expérience vécue et des contenus de conscience, afin d'« élucider le rapport de l'homme au monde.²² » C'est dans ce souci d'évacuer toute préconception que se situe précisément notre méthode d'étude du motif de la chute dans les créations artistiques de notre corpus. Il s'agit de nous attacher à la chute des corps, en nous interrogeant sur les conditions de son apparition, c'est-à-dire de chercher comment, pourquoi elle a lieu et quelles en sont les conséquences sur les corps. C'est donc à partir du corps que nous pouvons étudier les œuvres, puisque la chute se vit *en* et *par* lui. Cette philosophie entend réconcilier corps et esprit en mettant un terme – du moins de manière conceptuelle – au dualisme, avec le concept du « corps propre » qu'il ébauche dans sa *Phénoménologie de la perception*. Ce dernier est l'ensemble du corps en tant qu'objet, qui peut être étudié, mais aussi il est le support d'individuation, en tant que « je suis » depuis son intériorité. Il y a alors *con*-fusion de l'objet et du sujet dans ce concept. Merleau-Ponty a contribué à démontrer le corps non plus comme objet, comme matérialité, mais comme possédant une intériorité propre, définissable à la troisième personne « il ». Cependant, ce corps est indissociable de l'esprit, celui qui dit « je », et qui possède ses propres systèmes de représentation et une subjectivité. Il considère par-là que le corps n'est pas seulement un « système physique en présence de stimuli définis eux-mêmes par leurs propriétés physico-chimiques²³ », mais qu'il est bien aussi un organisme « sensible ». Il y a donc action et réaction

²¹ Terme qui semble avoir été inventé par le philosophe Jean-Henri Lambert (1728-1877).

²² HOUSSET, Emmanuel, *Husserl et l'énigme du monde*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p. 14.

²³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 33.

à la rencontre des diverses expériences que le corps fait. Cependant, le philosophe pose une limite aux interpénétrations entre corps et monde, qu'*a contrario* nous pressentons dans les œuvres étudiées.

Pour pouvoir analyser les créations artistiques, et l'art en général, cela présuppose une position de réception, de perception et d'intuition, une idée héritée de la pensée husserlienne²⁴ : « Je considère mon corps, qui est mon point de vue sur le monde, comme l'un des objets de ce monde.²⁵ »

L'importance de la pensée de Merleau-Ponty pour nous se manifeste également dans certaines de ses notes de travail de l'ouvrage *Le Visible et l'invisible*²⁶. Dans une note intitulée « Le corps dans le monde. L'image spéculaire – la ressemblance », datant de décembre 1960, il indique : « Ainsi le corps est dressé *debout* devant le monde et le monde debout devant lui, et il y a entre eux un rapport d'embrassement. Et entre ces deux êtres verticaux, il y a, non pas une frontière, mais une surface de contact -²⁷ ». Cette notion de verticalité est commentée un peu plus loin dans ses notes par opposition au terme « existence » employé par Jean-Paul Sartre, dont ce dernier avait fait la base de sa pensée. « C'est tout ce champ du « vertical » qu'il faut réveiller. [...] Est debout l'existence qui est menacée par la pesanteur, qui sort du plan de l'être objectif, mais non sans traîner avec elle tout ce qu'elle y a ramené d'adversité et de faveurs.²⁸ »

Ces commentaires sont essentiels à notre objet de recherche puisqu'ils indiquent des modes de relation au monde par le biais de cette « surface de contact », qui peut être transposée dans les créations des metteurs en scène Alain Platel et Yoann Bourgeois, comme l'endroit du heurt qui succède à toute chute.

²⁴ HUSSERL, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie*, Tome I, traduit de l'allemand par Paul Ricoeur, Paris, Gallimard, 1950, p. 78 : « Tout ce qui s'offre à nous dans « l'intuition » de façon originaire (dans sa réalité corporelle pour ainsi dire) doit être simplement reçu pour ce qu'il donne, mais sans non plus outrepasser les limites dans lesquelles il se donne alors. »

²⁵ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p. 99.

²⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible* suivi de *Notes de travail* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010.

²⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 318.

²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *op. cit.*, p. 319.

En ce qui concerne de nombreux philosophes du XX^e et du XXI^e siècle, dont Jean-Luc Nancy, la phénoménologie ne résout pas la manière dont le corps se perçoit depuis notre propre existence.

En effet, le philosophe Jean-Luc Nancy invite à replacer notre corps sur le mode de la relation à autrui. « Je est un autre » pour ainsi dire. Son expérience de la greffe de cœur au début des années 1990 l'a conduit à vivre une expérience de « l'autre en soi », et ainsi à repenser l'existence et le corps comme deux entités intérieures qu'il est possible de mettre à distance de soi tout en rendant compte des sensations reconnues en soi. Le développement de la pensée du corps de Jean-Luc Nancy s'accompagne également d'une réflexion sur la « pesée » du monde. Comme donnée du réel, il est aussi un lieu depuis où l'on agit, parle et pense. Refusant le dualisme platonicien et le monisme spinoziste qui considère un seul type de réalité s'appliquant à toutes les choses et tous les êtres et auquel tous peuvent être réduits, Nancy cherche un équilibre entre ces deux positions. Ainsi, il s'oppose fermement à Merleau-Ponty qui tente d'unifier corps et âme, en raison du risque d'accorder plus de valeur à la dernière. Selon lui, il n'y a pas reconnaissance totale de l'un envers l'autre, l'autre étant le corps, de telle sorte « que l'on ne peut pas parler du corps sans en parler comme d'un *autre*, un autre indéfiniment autre, indéfiniment dehors.²⁹ »

Notre intérêt pour ses écrits repose principalement sur son attention au corps comme « poids », en tant qu'il pèse et qu'il est projection hors de soi.

On ne pense pas le corps si on ne le pense pas comme pesant. Et si le corps est pesant, il faut qu'il pèse de tout son poids et donne sa pleine mesure (un poids, c'est une mesure) et cette mesure est toujours la mesure d'un dehors, une mesure qui ne se laisse pas ramener à la mesure unitaire du dedans ou de l'intérieur.³⁰

Son ouvrage simplement intitulé *Corpus* tente de donner toutes les facettes de compréhension de ce qu'est un corps, aussi bien métaphoriquement que symboliquement. Il

²⁹ NANCY, Jean-Luc, « De l'âme », dans *Corpus* (2000), Paris, Métailié, coll. « Suites Sciences Humaines », 2006, p. 128.

Ce texte fut l'objet d'une conférence prononcée par l'auteur le 8 avril 1994 à l'École Régionale des Beaux-Arts du Mans, lors du colloque « Le Corps », organisé par la directrice de l'École, Servane Zanotti. Les actes de ce colloque ont été publiés en 1995 sous le titre : KERN, Pascal et RAYMOND, Jean-Louis (éd.), *Le Poids du corps*, Actes du cycle de conférences et de rencontres publiques, Le Mans, École Régionale des Beaux-Arts, 1995.

³⁰ *Ibid.*

convoque les pensées occidentales et orientales, religieuses, sacrées ou païennes qui dessinent les origines du corps dans nos civilisations. Il se dégage selon nous de ce texte parfois opaque, une poésie polysémique autour de notions importantes à l'égard de l'étude de la chute. Importantes donc essentielles. La notion de poids et de pesée, celle du toucher et de la peau comme interface de relation au monde, mais aussi celle de corps glorieux à laquelle est conjointe l'idée de transformation, sont les points de convergence de notre étude des créations citées dans cette présente thèse.

Appréhender le corps dans l'acte créateur présuppose une certaine exhibition, une *monstration*, un dévoilement de soi, comme caractéristique d'un *être au monde* en même temps qu'un *être à soi*, ou *pour soi*. Jean-Luc Nancy, qui a collaboré avec Mathilde Monnier³¹, écrit dans *Corpus* : « Le corps est l'exposé de l'être.³² » L'emploi du substantif « exposé » permet de superposer les nombreuses couches de sens entendues ; entre l'exposition comme exhibition et l'exposé d'une narration, une manière de se raconter.

Pour Michel Bernard, il s'agira d'envisager le corps comme un entrelacs anatomique, symbolique, imaginaire et/ou culturel. La pensée développée par le philosophe répond tant aux enjeux de la recherche sur le corps qu'à ceux de la recherche en danse, qui, selon ses mots, « produit une subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de corps en conduisant désormais à parler de corporéité.³³ »

Les ouvrages de la philosophe Cynthia Fleury ont constitué le ciment des derniers mois de recherche. Par ses travaux sur l'accident, la consolation, le souci de soi et le soin, elle a mis en évidence ce qui rend toute chute, toute prise de risque et toute mésaventure essentielles à la constitution de nos êtres, « conditions de possibilité d'une connaissance de

³¹ Chorégraphe française (1959-), avec qui il a écrit MONNIER, Mathilde, NANCY, Jean-Luc, *Allitérations. Conversations sur la danse, avec une contribution de Claire Denis*, Paris, Galilée, coll. « Incises », 2005.

Dans cet ouvrage, le philosophe et la chorégraphe tentent de définir ce qui fait de la danse une discipline singulière et évoquent à la fois la place du corps – ensemble complexe -, le sens et la signification, qu'ils ne croient pas fondamentalement nécessaires pour en saisir l'enjeu et la beauté.

³² NANCY, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 32.

³³ BERNARD, Michel, NIOCHE, Julie, PERRIN, Julie, « Échanges et variations sur *h2onacl* » [Spectacle de la chorégraphe Julie Nioche datant de 2005, *ndla*], dans *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu-Scène nationale*, Annecy, septembre 2005, p. 46.

soi.³⁴ » Elle décrit alors l'accident comme une *réalité*, non comme une nécessité, et elle y retrouve « quelque chose (...) de l'ordre de la loi naturelle.³⁵ » Nous regrettons de ne pas avoir rencontré ses écrits plus tôt, tant ils constituent à nos yeux une part sensible de la philosophie contemporaine totalement tournée vers les êtres et leurs capacités à vivre ensemble. Elle prête également au corps une grande attention, puisqu'il est, selon elle : « au cœur du *pretium doloris* [prix de la douleur], plus précisément la notion d'*incorporation de la vérité* qui fait écho à la figure dionysiaque » et qui nous rappelle que « Vieillir et souffrir, pour dire l'œuvre de la vérité dans sa radicalité.³⁶ » Elle s'intéresse également à la manière dont l'art interprète la valeur de l'accident, soit par stylisation, soit par falsification.

Notre intérêt pour les écrits du philosophe du corps Bernard Andrieu s'explique notamment par ce lien très étroit qu'il effectue avec les arts, mais surtout avec les pratiques corporelles, et notamment avec le cirque³⁷, partant de cas cliniques et de cas précis pour donner à lire un certain corps en prenant soin d'observer ce qui serait l'essence du contemporain. Ses analyses de terrain à partir de la danse et du cirque l'ont conduit à saisir que « La chute plus ou moins volontaire devient le moyen, un court instant, d'éprouver son corps différemment.³⁸ » Les détours par son expérience personnelle permettent parfois de saisir ce que la théorie peine à expliquer.

Par ailleurs, des philosophes comme Michel Serres³⁹ et Michel Onfray⁴⁰ et de nombreux historiens, parmi lesquels Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine et Georges Vigarello, ont montré à quel point le corps est avant tout une construction. Sa subjectivité est ouverte aux multiples interprétations, et en ce sens, il est admis que le corps est chair, vivant, animé et qu'il possède une âme. Le terme de « corporéité », employé par Merleau-Ponty dans *Phénoménologie de la perception* mais aussi dans *Le Visible et l'invisible*, renvoie à

³⁴ FLEURY, Cynthia, *Pretium Doloris. L'accident comme souci de soi* (2002), Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2015, p. 20.

³⁵ FLEURY, Cynthia, *op. cit.*, p. 24.

³⁶ FLEURY, Cynthia, *op. cit.*, p. 23.

³⁷ ANDRIEU, Bernard, *Donner le vertige. Les arts immersifs*, Montréal, Liber, 2014.

³⁸ ANDRIEU, Bernard, *op. cit.*, p. 16.

³⁹ SERRES, Michel, *Statues. Le Second livre des fondations* (1987), Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1989 ; *Variations sur le corps* (2002), Paris, Le Pommier, coll. « Poche », 2013.

⁴⁰ ONFRAY, Michel, *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset, 2003 ; *Splendeur de la catastrophe. La Peinture de Vladimir Velichković*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2007.

l'ensemble des éléments qui constitue le corps, son « intériorité radicale⁴¹ » pour reprendre les termes du philosophe phénoménologue Michel Henry.

Que ces rappels sur les sources et origines des pensées du corps ne soient pas lus et compris de manière univoque. Leur multiplicité contribue à la manière dont elles perdurent aujourd'hui, de manière consciente ou non, dans nos sociétés, et également dans les niveaux d'interprétation des œuvres étudiées. Ils sont pour autant des pierres de touche de nos propres recherches, en ont constitué la moëlle épinière, des premiers mois de la thèse jusqu'à aujourd'hui. Ils sont aussi l'occasion de nombreuses frustrations parfois, en raison de la complexité de certains courants de pensée et de concepts dont l'étendue paraît immensément insaisissable. Cependant, ces points obscurs nous apparaissent également comme autant de lieux à visiter à l'avenir. De par ses multiplicités d'approches et de commentaires, il nous paraît dès lors presque impossible d'établir une définition exhaustive du corps. Les pratiques du corps que nous convoquons dans notre thèse, danse, cirque, performance, photographie et rites sont le fruit de divers mécanismes, de modes de représentation différents qui pour autant rendent compte de phénomènes multiples que les créations artistiques contemporaines explorent et illustrent.

D'autre part, nos interrogations restées sans réponse, en raison de ces manquements théoriques, ont pu trouver d'autres points lumineux dans les ouvrages d'histoire de l'art ou d'esthétique de l'art et des arts de la scène.

Ainsi, les ouvrages de Nadine Vasseur, *Les Incertitudes du corps*, de Nadeïje Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, ou celui d'Henri-Pierre Jeudy, *Le Corps comme objet d'art* ou encore Paul Ardenne, *L'Image corps* nous ont permis d'échafauder des passerelles alimentant notre imaginaire de la chute des corps.

Dans son ouvrage *Les Incertitudes du corps. De métamorphoses en transformations*, Nadine Vasseur propose un panorama d'œuvres et d'expérimentations humaines dans lesquelles se manifeste la relation unique que l'homme entretient avec son corps. Objet de multiples

⁴¹ HENRY, Michel, « Le concept d'âme a-t-il un sens ? », dans *Revue Philosophique de Louvain*, Tome 64, n°81, 1966, p. 29.

représentations et figurations, il est le témoin de groupes sociaux, de cultures, mais aussi de fantasmes et d'une véritable mythologie, qui déploie ses failles, sa grandeur et sa beauté.

Dans *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen Âge à la fin du XIX^e siècle*, Nadeïje Laneyrie-Dagen rapproche les innovations médicales et scientifiques des représentations artistiques du corps. En rappelant les codifications de ces dernières dans l'Histoire de l'art et des images et la progressive libération que le corps a connue, elle permet de saisir les enjeux actuels de la création artistique contemporaine. Dans *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paul Ardenne convoque l'idée du corps « comme figure instable », qui s'esquive, qui s'échappe à toute assignation de représentation. Le corps est aussi pour Ardenne le lieu d'inscription des événements de l'Histoire, comme par exemple le recours à la solution finale par les nazis dans une organisation systémique et industrielle de la mort, qui valide le précepte d'Adorno selon qui « Écrire un poème après Auschwitz est barbare⁴² », mais aussi est une réelle nécessité. Ardenne indique que

L'œuvre d'art joue ce rôle, dont une Sarah Kofman, dans la lumière freudienne, a bien montré la fonction à la fois transitive et réparatrice. Que l'artiste, en un raccourci radical, décide de dire son corps seul, de le conjuguer, d'en produire l'image ou la matière, voilà qui démultiplie aussitôt l'enjeu de l'art, mais de manière paradoxale, le champ de l'expression artistique se révélant subitement concentré. Élisant son corps comme "objet d'art" (H. P. Jeudy), l'artiste regarde moins loin, il se contient à sa chair, aux représentations égotistes qu'il forme de celle-ci, au seul réseau sensible qui s'organise à partir d'elle. Mais ce faisant, il lui faut scruter au plus profond, s'ouvrir, investir son être propre, accepter de faire de lui-même un sujet d'expérience.⁴³

Au contraire, Henri-Pierre Jeudy cherche dans *Le Corps comme objet d'art* à replacer les modifications apportées par les différents courants esthétiques, qui ont fait du corps leur objet de prédilection, dans les métamorphoses quotidiennes. C'est prendre la mesure des liens entre art et sociétés.

⁴² Rédigés en 1949 et parus en 1951, dans *Prismes. Critique de la culture et société*, ces propos allaient être retenus comme critique systématique de l'art d'après-guerre.

⁴³ ARDENNE, Paul, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 8.

Nous prenons également appui sur les diverses pistes ouvertes par le volume dirigé par François Soulages et Marc Tamisier à propos des déplacements de natures et de fonctions de la photographie dans l'art contemporain. L'une de ces pistes est l'enregistrement d'une œuvre contemporaine éphémère, une autre, essentielle pour l'analyse des œuvres des deux plasticiens de notre corpus est d'envisager la photographie comme faisant partie intégrante du processus de création des artistes.⁴⁴ Une autre de leurs pistes est de s'intéresser à la photographie « comme constat, mémoire et archive de ce qui s'est passé à un moment donné, puis comme outil de monstration indirecte, de communication et d'information relatives à leur travail précaire.⁴⁵ » Notre parti-pris se fonde essentiellement sur l'étude du vivant et de son image, et à la manière dont la mise en scène des clichés photographiques agissent comme théâtralisation d'un réel ou d'une fantasmagorie.

Notre thèse s'intéresse à la dimension anthropologique, une discipline attentive à l'humain - dimension à laquelle nous sommes particulièrement sensible -, notamment par les ouvrages de Bertrand Hell, qui auscultent les processus de possession et de transe⁴⁶, et qui s'intéresse pour cela au « système du désordre⁴⁷ ». À partir des actes de possessions observés au Maroc, chez les Gnawa notamment, Hell mène une réflexion lors de cérémonies-spectacle, qui sont autant de manifestations de l'invisible et du sacré par des cris, mais aussi des expressions corporelles proches de la gesticulation, des corps souvent meurtris ou encore des changements d'identité. « La possession n'est pas qu'exorcisation, la puissance curative n'est pas la seule dimension du culte. (...) La possession n'est qu'un des aspects de l'alliance avec la surnature.⁴⁸ »

David Le Breton, particulièrement attentif aux pratiques corporelles, a rédigé une *Anthropologie du corps et de la modernité*. Dans cet ouvrage, il revient sur l'apparition des dissections⁴⁹ au xv^e siècle qui ont fait jaillir une nouvelle approche du corps, puisqu'elles permettent de le sonder jusque dans ses plus infimes tissus, bravant les interdits de la chair

⁴⁴ SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (ss la dir. de), *Photographie contemporaine et art contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « L'image et les images », série Recherches 4, 2012, p. 20.

⁴⁵ SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (ss la dir. de), *op. cit.*, p. 19.

⁴⁶ HELL, Bertrand, *Possession et Chamanisme. Les Maîtres du Désordre* (1999), Paris, Flammarion, 2012.

⁴⁷ HELL, Bertrand, *op. cit.*, p. 165.

⁴⁸ *Op. cit.*, p. 64.

⁴⁹ La première dissection date de 1375 et a été autorisée à l'Université de Montpellier, qui était l'université de médecine de l'Europe médiévale.

et rompant avec sa dimension sacrée. Le Breton nomme « l'homme anatomisé⁵⁰ », démontrant qu'« auparavant le corps n'est pas singularisé du sujet auquel il prête un visage. L'homme est indissociable de son corps, il n'est pas encore soumis à ce singulier paradoxe d'*avoir* un corps.⁵¹ » *Être* et *avoir* un corps voilà comment pourrait se résumer la grande découverte à l'époque de la Renaissance. Cette distinction entre *sujet* et *objet* ouvre sur une distanciation, menant à une perception aiguisée, anatomique qui sera rendue visible dans les œuvres d'art datant de cette époque. Les physionomies, les proportions des êtres humains sont plus proches de leur réalité, dont les croquis, œuvres et inventions du peintre florentin Léonard de Vinci (1452-1519) témoignent.

Les œuvres analysées font parfois écho à des connotations religieuses, elles ne seront pas pourtant envisagées sous l'angle de la religion. Notre point de vue ne sera pas marqué par la religion, mais il s'agit de déceler dans le processus de réalisation de ces œuvres un principe créateur pour les artistes, l'imaginaire de la chute et sa réception par le spectateur.

Ce corpus permet de sonder la manière dont les quatre artistes, Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette et Kerry Skarbakka, sont attentifs au geste et au processus en gestation, au corps, à la chute, à ses imaginaires et à ses capacités de consolation et de réconciliation.

2. Chute et corps

Au gré de nos lectures, nous avons noté la nécessité des chercheurs à définir ce que l'on entend par corps. Le concept de « corporéité » envisagé par Michel Bernard se lit dans son ouverture, c'est-à-dire dans sa capacité à ingérer des influences et des relations de tous ordres, et à refléter une culture, une société, un imaginaire, une ou des pratiques, ainsi qu'une organisation tout à la fois politique et organique, c'est-à-dire du point de vue des organes et de l'organisme. L'emprunt à des artistes comme Paul Cézanne, Francis Bacon ou John Cage par Michel Bernard élargit même la notion de corporéité aux autres arts et à sa dimension plastique, comme lieu de mouvement, de mobilité, d'instabilité, d'intensité et de force. Cette

⁵⁰ LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité* (1990), Paris, PUF, coll. « Quadrige Essais débats », coll. « Quadrige », 2008, p. 60.

⁵¹ *Op. cit.*, p. 62.

instabilité rejoint par ailleurs les propos de Jean Tinguely⁵² à propos de la notion de mouvement : « L'unique chose stable c'est le mouvement partout et toujours... le définitif, c'est le provisoire... il n'y a rien de sûr, sauf ce qui ne l'est pas... la plus grande stabilité c'est l'instabilité.⁵³ »

Ainsi, ce qui accompagne la réflexion sur l'art, d'une part du versant de la création et d'autre part du versant théorique, analytique et critique, repose sur le corps : qu'est-ce qu'un corps dans une création scénique ou plastique ? Que représente-t-il ? Qu'accomplit-il ? De quoi est-il le vecteur ? Qu'indique-t-il en termes de « présence » ? Produit-il *quelque chose* ? Génère-t-il de nouvelles temporalités, de nouveaux espaces ? Ces questions, nombreuses et d'ordres très divergents, se rejoignent sur le même terrain de la mobilité ou de l'immobilité des corps visibles dans les œuvres.

Par ailleurs, le corps humain est défini par son axe central et ses différentes articulations qui soit ne peuvent plier que dans une direction (coudes, genoux, bassin), soit sont multidirectionnelles (poignets, chevilles, cou, épaules). À partir de l'épine dorsale qui constitue l'axe central, vecteur du mouvement, la technique de la danse classique a cherché à rendre cet axe flexible, en rapport avec la mobilité des vertèbres. Il ne s'agit plus d'un moteur immobile dont le mouvement horizontal des jambes magnifie la présence. En effet, en danse classique, la marche est le déplacement horizontal d'un axe vertical poussé ou tiré vers le haut ; dans le saut, les jambes se prolongent dans cet axe, « comme si celui-ci était le lieu dans lequel tout le corps est aspiré.⁵⁴ » On observe d'ailleurs dans le travail du chorégraphe Merce Cunningham cette attention au maintien de cet axe, organisé autour du tronc, section qui entraîne le mouvement général du corps, dont les jambes sont le prolongement, tandis que les bras sont plus ou moins indépendants et effectuent un mouvement de balancier. En danse contemporaine et plus particulièrement dans le travail d'Alain Platel, ce respect axial existe

⁵² Sculpteur, dessinateur, peintre suisse et membre du mouvement des « Nouveaux Réalistes », groupe qu'il a fondé avec le critique d'art Pierre Restany (1930-2003). Tinguely (1925-1991) est en particulier connu pour l'utilisation de moteurs dans ses œuvres composées de matériaux récupérés, afin de les animer.

⁵³ TINGUELY, Jean, « Manifeste "Für Statik" » (en français : « Pour la statique »), lâché d'avion au-dessus de Düsseldorf le 14 mars 1959, traduit de l'allemand et publié dans FATH, Manfred, 1960, *Les Nouveaux Réalistes*, catalogue de l'exposition du Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, du 15 mai au 7 septembre 1986, Paris, Musée d'Art Moderne, 1986.

⁵⁴ FEBVRE, Michèle (ss la dir. de), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, p. 20.

peu ou prou. Le corps est mobile dans toutes ses dimensions, ses axes et les possibles qu'un geste impose.

Dans son article « La danse – entre fondation et ruine », Doina Maria Petresco propose de revenir à l'origine d'un ancien mot qui signifiait « danser » et qui est « baller » - et qui par ailleurs a donné son nom à « ballet » -, dont l'étymologie grecque *ballô* signifie jeter, se jeter, rejeter, lancer. Il s'agit de « (s') *élancer* le corps dans l'espace⁵⁵ », peu importe l'endroit où il va.

Elle renvoie à des exemples d'utilisations linguistiques à partir des verbes jeter et se jeter, trouvant un écho avec le sujet de la chute, et qui, selon elle, « tracent à eux seuls l'ébauche de l'étrange espace dans lequel baignaient, peut-être, les sens nourrissant la racine de la danse » :

Jeter un sentiment dans le cœur ; jeter à terre, renverser ; jeter ses regards ; imprimer la trace de ses pas dans le sol ; jeter ses bras autour d'un corps ; laisser tomber une larme ; se jeter dans la mer ; jeter sur toi ou à soi ; jeter ou lancer dans l'espace [...]⁵⁶

La chute du corps ou tout renversement du corps trouble les points de repères du spectateur. Ce dernier réagit en fonction de son expérience, qui du fait de son manque de connaissance de la pratique, ne lui permet pas de comprendre de manière logique ce à quoi il est en train d'assister. De plus, ces passages par des chutes ou des renversements des corps créent de réelles tensions chez le spectateur, qui connaît un soulagement, voire une sensation de relâchement, dès lors que l'artiste retrouve sa verticalité, puisque le spectateur peut s'identifier à cette « normalité » retrouvée. Tout passage de chute sur scène est donc vécu comme une prouesse pour le spectateur, dont il se sent bien incapable. L'idée même du spectacle, reliée au terme spectaculaire, fait miroiter ce lien étroit de l'art comme « quelque chose dont on ne serait pas capable » en tant que spectateur quelconque. Le lien de toute forme théâtrale avec les émotions et les sensations appelle donc nécessairement par son cadre, par ses dispositifs scéniques, par sa mise en scène à entrer en relation avec l'inconscient du spectateur mais aussi ses habitudes et ses capacités physiques, qui sont presque à chaque

⁵⁵ PETRESCO, Doina Maria, « La danse – entre fondation et ruine », Bruni Ciro (ss la dir. de), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 301.

⁵⁶ *Ibid.*

fois éloignées de celles des artistes qu'il voit sur scène. Les artistes interrogent des formes de traumatisme, des chutes, qui sont alors des passages et des bifurcations, des détours, des ruptures, révélant des abymes et des béances. Le paysage est fait de cimes et de sommets qui invitent à un certain mouvement, parfois une prise de risque qui donne lieu au vertige.

La dimension émotionnelle constitue à nos yeux une part essentielle dans la préhension du monde et des objets artistiques étudiés. Cette approche nous conduit à ne point séparer ce que Maurice Merleau-Ponty appelle « la masse sensible » et « la masse du sensible⁵⁷ ». Pour le philosophe, la masse sensible se définit comme étant le corps et la masse du sensible se définit comme étant l'endroit où il naît, c'est donc par le corps « lui, et lui seul, parce qu'il est un être à deux dimensions, qui peut nous mener aux choses mêmes, qui ne sont pas elles-mêmes des êtres plats, mais des êtres en profondeur, inaccessibles à un sujet de survol, ouvertes à celui-là seul, s'il est possible, qui coexiste avec elles dans le même monde.⁵⁸ » Nous appartenons à ce monde et aux choses qui y ont lieu, de la même manière que celui-ci nous appartient dans l'expérience que nous en faisons et qui nous renvoie à nous-même.

L'approche de la chute invite à saisir le rapport constant au monde, corps et monde ne font qu'un, l'un interagissant avec, par et sur l'autre dans une perpétuelle mutation, transfiguration du sensible, par un tissage sensible. Le corps s'inscrit dans son environnement, il est aussi ainsi soumis à la gravitation, il est mu, confronté aux stations, aux déplacements, aux accidents et donc aux chutes. L'homme contemporain est sujet aux catastrophes, aux effondrements, et dans ces luttes individuelles et collectives, il cherche à tenir debout, à apprivoiser le titubement, à s'accomoder des ratages.

Il faut évoquer aussi la catastrophe. Parce que la catastrophe, c'est le désordre naturel, lorsqu'il apparaît aux hommes comme le triomphe d'un désordre sur lequel ils n'ont plus de prise. C'est un désordre produit par un au-delà si puissant qu'on

⁵⁷ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, p. 177.

⁵⁸ *Ibid.*

ignore comment le maîtriser, comment le contrôler. La catastrophe, c'est la manière de dire qu'on n'échappe pas à son désordre.⁵⁹

Naître, cette catastrophe des catastrophes, courir et chuter, ces métaphores du destin de l'homme tragique, condamné à rejouer les jeux anciens de Sisyphe et d'Adam [...]⁶⁰

La catastrophe, terme grec signifiant « bouleversement, renversement et dénouement », désigne une quantité d'événements, vécus, réels ou imaginaires, allant du chaos des origines à l'apocalypse, du Déluge à la fin des temps. Corps soumis à toutes sortes de bouleversements, ceux du monde d'abord, en tant que société mais aussi en tant que planète, et ceux plus intimes qui nous touchent en profondeur, l'humain est aussi une petite particule d'un univers, dont les lois lui dictent aussi ses mouvements et ses variations.

La perspective corporelle et expérimentale a ouvert un champ fertile de possibles, donnant lieu à de multiples interprétations, car en ce qui concerne les disciplines étudiées de la danse, du cirque et des arts visuels, mais aussi de l'anthropologie et de la philosophie, de nombreuses modalités sont convoquées, comme la notion d'équilibre, éprouvée de diverses manières.

Or, que requiert l'équilibre ? Une bonne préhension de l'environnement *et* du corps, c'est-à-dire une adaptabilité à l'espace, la surface (sur laquelle nous nous tenons, sa matière, son relief, ses qualités), au mouvement (le nôtre, celui des autres, celui de la Terre le cas échéant) et une bonne réactivité – en partie basée sur notre perception, nos sens, en particulier notre vue/vision et notre proprioception, qui est notre capacité à connaître et comprendre la place de notre corps sans faire appel à nos sens, ainsi que sur nos réflexes musculaires et ligamentaires -. Pour ces multiples raisons, certains sens nous semblent importants dans cette attention particulière au mouvement de la chute : la vue et le toucher. Ici, le pied se fait main, le corps surface de réception et d'abandon, d'où cette importance du

⁵⁹ BALANDIER, Georges, « Le désordre dans l'univers – Conversation avec Georges Balandier », dans HELL, Bertrand, LOISY (de), Jean et JACOMIJS SNOEP, Nanette, *Les Maîtres du Désordre*, catalogue de l'exposition du Musée du Quai Branly, Paris, du 11 avril au 29 juillet 2012, Paris, Musée du Quai Branly, Réunions des Musées Nationaux/Grand Palais, 2012, p. 415.

⁶⁰ ONFRAY, Michel, *Splendeur de la catastrophe. La peinture de Vladimir Velichković*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2007, p. 20.

sol et/ou de la surface. Le regard est ce qui nous fait chavirer, qui nous fait prendre conscience de notre chute.

La notion de support peut également ouvrir des pistes d'interrogation servant à éclairer notre étude. En effet, d'un point de vue philosophique, moral et éthique, et ce, depuis des siècles, l'homme s'est considéré comme centre de l'univers dont tout dépend. Or, notre action sur le monde et notre volonté nous éloignent de notre caractère dispensable ou du moins de notre place réelle en ce monde. La terre, le sol, est notre support, pas l'inverse.

Le rapport du corps au support touchant à la notion d'équilibre mène inéluctablement à celles de verticalité et d'horizontalité, et la fragilité qui lie l'une à l'autre. Ces questions ouvrent alors sur une remise en cause des normes et de la rigidité, que la danse contemporaine notamment récuse depuis les avant-gardes de la première moitié du XX^e siècle. En effet, l'abandon des tutus et leurs corsets armaturés qui affinaient la taille des danseuses et leur imposaient une rigidité toute verticale, et celui des chaussons de danse - les « pointes » - au profit le plus souvent des pieds nus rendent possibles une diversité des corps, mais aussi des mouvements, sans entrave. Le rapport à la Terre est également grandement modifié. Il s'agit de ressentir les vibrations que telle ou telle matière procure, d'en saisir les sensations. Ces attributs de la danseuse – moins courants chez le danseur masculin – appelaient en théorie à un absolu, une élévation toute verticale, jambes tendues perchées sur les pointes de pieds, le dos droit et étiré jusqu'au port de tête qui allongent le cou, convoquant la grâce et l'évanescence divine, et faisant quasiment instantanément oublier le poids du corps, le rendant léger et presque flottant au-dessus du sol. La sensation du pied nu du danseur avec le sol profite au contact entre les deux et permet des appuis plus larges qu'avec des chaussons. L'intégralité du pied, de la plante au talon en passant par les orteils, épouse le sol et peut alors trouver appui ou rebond et entraîne un positionnement du centre de gravité par le sol – par la racine pourrait-on dire – qui facilite équilibre et verticalité.

Mais cette sensation, critère par essence individuel et subjectif, et n'apportant implicitement aucune certitude, révèle ainsi les fragilités voire la maladresse de l'humain, qui s'instaurent alors selon nous comme fondements poétiques. De fait, la chute est tacitement associée à l'erreur ou au manquement, qui peuvent être considérés comme des signes

extériorisés de la fragilité. L'action de tomber sur scène lorsqu'elle est volontaire et fait partie intégrante du langage chorégraphique ou corporel du metteur en scène endosse plusieurs significations. Elle peut être le signe de forces extérieures que nous ne maîtrisons pas, révélant une inéluctabilité irréfutable : si nous ne produisons aucun effort pour tenir, pour « nous tenir », nous tombons. L'action gravitaire (re)prenant un certain pouvoir et plaçant le corps au rang d'objet, au même titre qu'une pierre ou qu'une chaise soumises aux aléas des mouvements qui lui sont imposés.

Nous observons ce rapport à la gravité chez Yoann Bourgeois notamment. Chez Alain Platel, la chute se présente comme une transition dans les différents états du corps, de la découverte de soi jusqu'à l'étape de la transe, révélant des corps vibratoires, véhicules permettant de saisir l'invisible, et pourquoi pas le divin voire l'« anormal »⁶¹. Dans le travail des photographes Philippe Ramette et Kerry Skarbakka, la manière d'aborder la chute passe par une réappropriation artistique de performances, créées dans les années 1960-1970, comme celle d'Yves Klein, *Le Saut dans le vide* (1960), mais aussi celles de Bas Jan Ader, comme *Fall I (Los Angeles)*, *Fall II (Amsterdam)* (1970), et *Broken Fall (Organic)* (1971). Il s'agit également de réinterroger le monde d'un point de vue irrationnel, voire « burlesque », puisqu'il s'agit de créer des situations qui retournent au sens propre et au sens figuré l'environnement dans lequel la photographie a été prise ; les questions de point de vue, de vertige, de contemplation sont centrales.

Les nombreuses interrogations qu'ouvre la chute requièrent une recherche touchant à divers champs théoriques, en particulier le champ de la philosophie et de l'anthropologie du corps, des ouvrages théoriques sur la danse et l'étude du mouvement, permettant d'interroger un mouvement « naturel » quoique considéré comme accidentel et des positionnements intellectuels et philosophiques souvent éloignés des considérations physiologiques et sensibles.

Les expériences du corps ne sont plus seulement physiques, elles sont traversées par le sensible, révélateur de son « humanité » envisagée comme une humanité dans son complétude.

⁶¹ L'interrogation des marges fait partie intégrante du travail mené par Alain Platel au sein de sa compagnie Les ballets C de la B depuis sa création en 1984. Nous reviendrons sur ces points plus tard dans notre thèse, sans pourtant nous attarder sur ces notions qui ne touchent notre sujet que de manière partielle.

Nous sommes des corps visibles et voyant face à d'autres corps visibles, voyant et agissant. La question de la perception, de ce que l'on pourrait dès lors appréhender comme un enjeu d'interprétation - un effet Rorschach du spectacle -, nous entraîne donc vers de multiples détours philosophiques et poétiques, énième tentative de retranscriptions d'un voir, que Jean-Baptiste Richard appelle dans sa thèse « un voir à retardement⁶² ». Notre questionnement cheminant interroge donc une participation miraculeuse – car prodigieuse et inattendue – à une vision du monde, donnant à voir des corps d'hommes et de femmes imbriqués dans un environnement régi par des lois, de pesanteur, de gravité, de transformation, prenant à et pour leur compte la maxime de Lavoisier « Rien ne se perd, rien ne se crée, tout se transforme ». Cette application d'un principe de chimiste à une pensée du champ artistique rejoint notre interprétation de la chute, comme vecteur de consolation, qui ne modifie pas la masse ou les propriétés physiques des corps observés, mais qui atteint et bouleverse un rapport au monde, aussi sensible et anecdotique soit-il. Le corps ne perd rien, en apparence. Mais dans l'expérience de la chute, ne gagne-t-il pas davantage en fragilité, dans son rapport à l'autre, dans son rapport à lui-même et dans son rapport au monde ? Dans les arts, le corps qui tombe ne permet-il pas dans le collectif de trouver une réparation ? En somme, le degré supérieur de tout signe d'humanité.

Que se passe-t-il quand ces corps tombent ? Tombent-ils tous de la même manière ? Leur chute est-elle provoquée ? Est-elle corrélée à une action qui la précède ou lui succède ? Que raconte-t-elle du monde tel que l'appréhendent les différents artistes cités dans le corpus ? La construction du sujet s'articule donc dans ce rapport étroit que le corps établit entre chute, consolation et réparation, les envisageant comme deux pôles d'un mouvement – visible et univoque -, d'un geste – caractéristique et singulier -. Les artistes choisis (deux metteurs en scène, deux artistes visuels) jalonnent ce cheminement, comme autant de pierres de gué permettant lien et tremplin d'une idée à l'autre, tel le processus rhizomique deleuzo-guattarien. Les proliférations rencontrées touchant à chaque création conduisent à des recoupements, des croisements d'œuvres enrichissant et élargissant la réflexion, et permettent d'entrevoir la question même de la chute comme un vaste territoire, dont origines et vascularité s'étendent à d'autres disciplines et typologies d'œuvres.

⁶² RICHARD, Jean-Baptiste, *Spectacle, spectatorial, spectateur : l'acte de voir et l'expérience du regard créateur*, Thèse de doctorat en Arts : esthétique, pratique et théories – Arts du spectacle, ss la dir. d'Amos Fergombé, Université Polytechnique des Hauts-de-France, Valenciennes, 2019.

3. Tentative, essai, erreur : la chute comme question artistique

Cet art en train de se produire invite à une relecture de l'expérience du réel à la fois par l'artiste et par le spectateur. Et si le terme même de *performance* comporte en lui différentes terminologies, comme « la réalisation d'une action ou d'un texte » ou « pratique [...] en marge de la "haute culture", en réaction à un théâtre de texte et de répertoire⁶³ », ou selon Erwin Goffman, une activité qui « ne se limite pas au théâtre, [et qui] existe dès que l'événement s'adresse ou est reçu par un spectateur ou un observateur.⁶⁴ » Elle est pour lui « un arrangement qui transforme un individu en un performer pour la scène, ce dernier étant, à son tour, un objet qui peut être regardé à cause de son comportement intéressant par des personnes jouant le rôle de "public"⁶⁵ ». Pour la philosophe Marie José Mondzain, la performance doit être renvoyée à son étymologie *per-formare*, qui signifie donc « donner forme ». Ce terme se rapporte également à l'idée de prouesse et d'effectuation d'une action, et dans « son sens actuel de rendement, d'exploit sportif ou de prouesse commerciale et économique⁶⁶ », l'art corporel s'oppose à une société marchande capitaliste prônant la réussite.

Dès lors, trois termes émergent à l'étude du travail de nombreux artistes : tentative, essai, échec. Leur étymologie nous renseigne sur des aspects centraux de l'art de la performance. « Tentative » provient du latin *temptare*, qui signifie à la fois « toucher, tâter », et donc par extension « faire l'essai de, essayer », mais aussi « faire un effort ». Cela implique dans l'imaginaire artistique un mouvement qui tend à, qui s'élance vers. Le but ? Il est à peine connu, à peine défini, toujours renouvelé, toujours renouvelable. Dans l'idée de la « tentative », il y a bien sûr le temps, celui qu'il faut prendre, qu'il faut mesurer pour agir, pour faire, pour faire émerger du néant une forme, et peut-être que ce temps est concomitant de l'espoir que la tentative cache. L'espoir que quelque chose puisse arriver et nous faire avancer. Enfant, nous *tentons* de nous tenir debout, de marcher, avant d'y parvenir, puis réduits à tenter de nouveau.

⁶³ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, p. 174.

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ GOFFMAN, Erwin, *Frame Analysis. An Essay on the Organization of Experience*, New York, Harper and Row, 1974, p. 124.

⁶⁶ PAVIS, Patrice, *ibid.*

« Essai » vient du latin *exagium*, qui signifiait « pesée exacte » et par extension, « épreuve, examen » ; essayer signifiant donc « mettre à l'essai et faire l'essai », c'est-à-dire « faire l'expérience », mais aussi « éprouver et subir ». Cependant, faire l'expérience, essayer, c'est admettre que ça peut réussir ou bien rater. Il va de soi que toutes nos réussites passent sans doute par des essais, parfois manqués. Une idée qui a fait dire à Picasso « Tout l'intérêt de l'art se trouve dans le commencement. Après le commencement, c'est déjà la fin.⁶⁷ » Le domaine de l'anticipation serait donc à exclure pour parler d'une œuvre d'art, quelle qu'elle soit. D'autre part, devrait-on mesurer une œuvre à sa réussite, et si oui, de quelle manière peut-on effectuer cette mesure ?

Et enfin, « échec » renvoyant dans un premier temps au jeu, signifie par extension la position ou situation du roi et de la reine menacés d'être pris, et de manière dérivée « un embarras, un obstacle, un insuccès ».

Le langage pointe donc que toute forme d'art est avant tout tentative, parfois c'est le geste qui dessine les contours de l'indicible voire de l'infaisable. L'artiste est ce corps qui cherche, qui tâtonne, qui prend le risque au-delà des incapacités, et dans le cas des artistes de notre corpus qui cherchent du côté de la performance, il y a le risque de la blessure, le risque de s'abîmer un peu.

Notons que dans le domaine des Beaux-Arts, la tentative et l'échec appartiennent davantage au secret de l'atelier, les esquisses des grands peintres étant exposées pour mieux révéler leur génie et leur technique. Comme si le geste du maître était déjà contenu dans le croquis. Le repentir en gravure et en peinture est utilisé par les artistes pour cacher ce qui ne doit pas paraître. (nous renvoyons à la première partie de l'ouvrage *Sur le fil*⁶⁸ de Georges Didi-Huberman, dans lequel il réinterroge la notion de chef d'œuvre.)

Comment se définit alors le travail d'artistes qui rappellent l'*infixité* définie par Didi-Huberman à propos du travail de Marcel Duchamp notamment, c'est-à-dire en quoi « il nous faut penser la *valeur de l'infixable*, de l'expérience non capitalisée, de l'œuvre toujours à

⁶⁷ TÉRIADE, Efstratios, « En causant avec Picasso », dans *L'Intransigeant*, 15 juin 1932, n.p., repris dans Picasso, Pablo, *Propos sur l'art*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 1998, p. 27

⁶⁸ DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'œuvre sans chef », *Sur le fil*, Paris, Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 9-30.

l'œuvre⁶⁹ », autrement dit jamais achevée ? Quelle place occupe le corps dans le travail d'artistes pris dans le paradigme contemporain de succès - aussi bien critique que commercial - ? Comment se tient le corps au cœur même de ces paradoxes ? En d'autres termes, comment tient-il ? Et *d'ailleurs* tient-il ? Si l'on observe l'art davantage comme réussite, que se passe-t-il quand le projet n'atteint pas son but, lorsqu'il se manifeste dans une esthétique de la banalité et de l'échec ? Ou qu'il détourne son but faisant naître une autre forme ?

4. L'art comme lieu de consolation

L'époque actuelle fait émerger la question du soin et de la santé mentale dans le débat public, et dans les différentes manières de réparer les traumatismes de l'esprit et du corps, il convient de convoquer la façon dont l'art comme lieu de la consolation peut intervenir. Cette question n'est cependant pas récente. Les philosophes allemands Arthur Schopenhauer et Friedrich Nietzsche ont tenté au XIX^e siècle de montrer que l'art rend la vie plus supportable. Pour le premier, il est une consolation contre « la souffrance, la douleur et l'ennui » auxquels conduit la vie.

Le plaisir esthétique, la consolation par l'art, l'enthousiasme artistique qui efface les peines de la vie, ce privilège spécial du génie qui le dédommage des douleurs dont il souffre davantage à mesure que sa conscience est plus distincte, qui le fortifie contre la solitude accablante à laquelle il est condamné au sein d'une multiplicité hétérogène, – tout cela vient de ce que (...) d'une part, "l'essence" de la vie, la volonté, l'existence elle-même est une douleur constante, tantôt lamentable et tantôt terrible ; et de ce que, d'autre part, tout cela, envisagé dans la représentation pure ou dans les œuvres d'art, est affranchi de toute douleur et présente un imposant spectacle.⁷⁰

Pour le second, il s'agit d'une exaltation de la vie, qui permet d'en accepter la vérité, à laquelle il préfère l'idée de vérité ou le mensonge :

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 14.

⁷⁰ SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté de représentation*, traduit de l'allemand par Marianne Dautrey, Christian Sommer et Vincent Stanek, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 2009, p. 279.

Un artiste ne supporte aucune réalité, il en détourne le regard, le tourne vers le passé, il pense sérieusement que ce que vaut une chose, c'est ce reste fantomatique qu'on obtient à partir des couleurs, de la forme, du son, des pensées, il croit que plus une chose, un homme est rendu subtil impalpable évanescent, *plus sa valeur s'accroît : D'AUTANT MOINS réel, d'autant plus de valeur.*⁷¹

Michaël Foessel s'inscrit dans l'héritage de cette pensée de l'art qui sans supplanter la vérité invite à trouver un ailleurs : « Un détour qui éloigne du vrai pour accéder au sens : ce serait une assez bonne définition de la culture.⁷² » Force est de constater que nos sociétés laissent pourtant peu de place à l'imaginaire ; les discours officiels des hommes publics sont empreints de concepts effrayants (insécurité, identité, libéralisme, capitalisme, autant de « gros mots » qui plongent nos quotidiens dans l'angoisse permanente). Quelle place est faite à une poésie qui rassemblerait plutôt qu'elle ne diviserait ?

La culture ressemble à une esquivé qui renonce aussi bien à connaître le réel qu'à le transformer. L'homme cultivé est semblable à l'amateur d'art qui ne recherche dans les œuvres ni une force pour transformer le monde, ni un savoir pour le maîtriser, mais seulement des plaisirs qui le divertissent de la dureté du réel. À ce double titre, la culture se rapproche de la consolation qui, comme elle, ne modifie pas la situation initiale, mais se contente de lui conférer un sens acceptable.⁷³

Sans compter qu'au-delà des discours, des intellectualisations et des théories qu'il suscite, l'art est aussi le lieu de l'émotion, il provoque des zones de vibrations intérieures, autant pour celui qui le crée que pour celui qui le reçoit. Ne sommes-nous pas émus, enthousiasmés, exaltés, bouleversés lorsque nous sortons d'un concert, d'une exposition, d'un spectacle, d'une lecture ? Pourquoi continuerions-nous d'y assister si nous n'étions pas touchés ? L'art ne serait-il donc pas ce supplément qui rend la vie plus belle, mais aussi plus supportable, cette « Chose concrète qui console, apporte réconfort, soulagement, joie, plaisir⁷⁴ » ?

⁷¹ NIETZSCHE, Friedrich, *Fragments posthumes. Automne 1885-automne 1887*, traduits de l'allemand par Julien Hervier, dans *Œuvres complètes*, Tome XII, Paris, Gallimard, coll. « Œuvres Philosophiques », 1979, p. 251.

⁷² FOESSEL, Michaël, *Le Temps de la consolation*, Paris, Seuil, 2015, p. 111.

⁷³ *Op. cit.*, p. 112.

⁷⁴ Définition du terme « consolation », CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/consolation>

Pour les artistes, réaliser une œuvre peut également donner du sens à la vie. Lorsque le peintre Henri Matisse inaugure le musée du Cateau-Cambrésis le 8 novembre 1952, il prononce un discours qui va dans ce sens :

Mes concitoyens du Cateau, que j'ai quitté si vite pour aller où ma destinée m'a conduit, ont voulu honorer ma vie de travail par la création de ce musée. (...)
C'est dans la création de la chapelle de Vence que je me suis enfin éveillé à moi-même et j'ai compris que tout le labeur acharné de ma vie était pour la grande famille humaine, à laquelle devait être révélé un peu de la fraîche beauté du monde par mon intermédiaire. Je n'aurai donc été qu'un médium.⁷⁵

L'artiste est un passeur qui donne de la joie aux hommes, il lève le voile qui les empêche de voir « la fraîche beauté du monde ».

Un autre exemple du pouvoir consolateur de l'art se trouve dans le proverbe populaire « La musique adoucit les mœurs », qui prête à cet art des vertus consolatrices, une capacité à réparer les blessures de l'âme. L'ancrage physiologique que cet art dessine en nous, par l'écoute, par les connexions au cerveau et par les vibrations produites parcourant le corps tout entier, lui donne tous les éléments pour jouer sur nos humeurs, nos émotions, nos états d'âme. Le langage non-verbal de cette forme d'art, comme les arts visuels, permet d'atteindre l'invisible et de mettre en mouvement, d'*é-mouvoir*, l'âme et les sens.

Qui n'a pas éprouvé ce frisson à l'attaque d'un *andante* de Mozart, d'une voix de Don Juan, d'un chant corse, ou d'une mélodie de Charlie Parker, Stan Getz ? Frisson curieux connoté d'une certaine oppression, de larmes proches de l'écoulement. Moment divin au sens d'être limitrophe d'un Tout, déifié. Moment fugace, mystique peut-être, qui vous glisse entre les oreilles.⁷⁶

⁷⁵ MATISSE, Henri, dans DUTHUIT, Claude, GRAMMONT, Claudine, PULVENIS DE SELIGNY, Marie-Thérèse, MONOD-FONTAINE, Isabelle (ss la dir. de), *Une fête en Cimmérie. Représentation du visage dans l'œuvre de Matisse*, catalogue d'exposition, Musée Matisse, Nice, 25 juin – 4 septembre 2003, Paris, RMN, 2003, p. 46.

⁷⁶ BÉDORET, Jean-Marie, « À propos de la fonction consolatrice de l'art », *Hegel*, n°4, Nancy, ALN, 2014, p. 401.

Puisqu'impalpable, la musique relie nos capacités sensorielles à une dimension qu'il appartient à chacun de définir selon ses propres termes.

Les artistes, sensibles aux souffrances du monde et des êtres y puisent une matière qui vise à être modifiée, à exalter et exulter les âmes.

La souffrance est une part essentielle de la condition humaine. C'est dans cette souffrance et dans sa reconnaissance que nous sommes égaux et qu'une communication réelle et profonde peut advenir. Montrer cette souffrance a toujours été un thème essentiel, à travers toute l'histoire de l'art. Je veux tenter de rendre compte de la réalité des possibilités nouvelles ou différentes de communication reliées au thème de la souffrance, en effectuant une recherche à partir d'un vocabulaire physique sur lequel nous travaillons. Les personnes en situation de handicap sont douées d'une hyper-sensibilité, une sensibilité tournée vers la vie, quelque chose qui les rend particulièrement conscients du monde autour d'eux. Ils ont, qu'ils le veuillent ou non, un lien plus essentiel avec la vie. Je crois que c'est à cet endroit que les personnes sensibles à l'art ou à la religion peuvent les rejoindre.⁷⁷

Les émotions procurées par les spectacles d'Alain Platel ou Yoann Bourgeois sont présentes dans l'humanité en jeu, présentée et représentée selon des modalités différentes : individuelles, intimes et intérieures chez le premier, physiques, spatiales et extérieures chez le second.

Dans le travail d'Alain Platel en effet, la part accordée à l'émotion est déjà présente dans le travail avec les interprètes. Le processus de création permet en effet de sonder les expériences personnelles, quotidiennes et parfois intimes, par le dialogue que le metteur en scène instaure autour de termes qu'il aimerait mettre en relation pour construire une pièce. Au-delà des réponses apportées individuellement par chaque danseur, Platel s'intéresse à la question du partage, à la manière dont les gestes et les expériences propres à chacun peuvent – et doivent en un certain sens – circuler. Peut-être plus grand que les individus eux-mêmes, il y a la question du collectif, du groupe, la manière dont les éléments s'articulent les uns avec les autres et circulent entre eux. D'autre part, au cœur du travail de Platel, la question de la

⁷⁷ PLATEL, Alain, COPE, Lou, « Looking Inward, Outward, Backward and Forward », dans BRADBY, David, DELGADO, Maria M. (éd.), *Contemporary Theatre Review*, vol. 20, n°4, « Border Collisions - Contemporary Flemish Theatre », Londres, Routledge, 2010, p. 420.

musique tient une place centrale. Elle souligne, accompagne, exalte les corps, les moments de tension, les chutes et les moments d'apaisement. Nous remarquons ces liens particulièrement dans *Out of Context – for Pina, tauberbach* et *nicht schlafen*, ou encore *C(H)OEURS*.

Pour Yoann Bourgeois, l'émotion dérive directement des modalités physiques qui n'émanent pas à proprement parler des interprètes-acrobates, même s'ils n'en sont pas dépourvus. Les relations entre les êtres sont avant tout dictées par l'espace, les mouvements des objets entre eux, les actions/réactions qui sont occasionnées par les rencontres entre les corps, entre les corps et l'objet, entre le corps et une hauteur, entre l'objet et un environnement (air, eau, terre). Il semble que dans les pièces de Bourgeois l'humain ne soit pas totalement acteur, au sens où il n'entame aucune action par lui-même, il subit un monde qui le fait se mouvoir, qui le fait chuter la plupart du temps, mais ré-agit plus qu'il n'agit. Et en ce sens, il nous réconcilie avec la maladresse, le geste manqué, le geste raté, l'action vaine. Dans *Celui qui tombe* ou *Scala*, Yoann Bourgeois nous rappelle à quel point l'humanité est faillible, mais la quête perpétuelle de la suspension, et pourquoi pas de l'envol, même vaine, nous rend la vie moins pénible.

Dans le travail de l'artiste français Philippe Ramette et de l'artiste américain Kerry Skarbakka, ces idées se manifestent de manière différente. Tout d'abord, la relation au public est très différente, puisque non-simultanée. Ensuite, les deux artistes se représentent eux-mêmes dans leurs œuvres⁷⁸ et exorcisent une lecture précaire du monde, un monde qu'ils voudraient différent et qui ne les laisse pas indemnes. Enfin, le cliché photographique n'est pour eux qu'un résultat, la trace d'un événement qu'ils ont créé de toutes pièces, dont la dimension spectaculaire et théâtrale n'est en ce sens pas exclue de leurs œuvres. D'autre part, la place accordée au corps dans ces dernières interroge sur le reflet renvoyé aux spectateurs. D'un point de vue praxique donc, la démarche de ces deux artistes valorise le corps, dans le faire et non pas seulement dans la dimension « spectaculaire » - entendu ici comme

⁷⁸ Néanmoins, la question du double ou de l'*alter ego* peut être posée, puisqu'il s'agit d'œuvres dans lesquels tous deux s'exposent, pour mettre en évidence une humanité fragile, mais qu'ils créent des situations qui sont le produit de mises en scène, et non d'une exposition narcissique cherchant à abolir leur anonymat.

sensationnel – et théâtrale du cliché photographique⁷⁹. Ramette montre qu'un autre monde, imaginaire et faux, est réellement envisageable comme dans ses *Promenades irrationnelles*, tandis que Skarbakka renvoie une image en crise de l'homme du XXI^e siècle qui ne trouve plus sa place dans le monde et qui se fait chahuter par son environnement quotidien, comme dans la série *The Struggle to Right Oneself* et en particulier dans *Shower*.

5. De la théâtralité dans les arts plastiques et de la plasticité dans les arts scéniques

Le passage de la chute à la consolation et à un possible relèvement suppose d'en passer par une mise en scène scénique ou plastique.

Pour y parvenir, il convient de revenir à quelques éléments fondamentaux qui concernent les questions de narrativité et d'image fixe découlant des supposées frontières entre arts visuels et arts scéniques. Ces débats atteignent leur point culminant au XVIII^e siècle dans les réflexions de Denis Diderot à propos de la théâtralité. Dans ses *Entretiens sur le fils naturel* (1757) et son *Discours de la poétique dramatique* (1758), il définit la théâtralité comme provenant du jeu des regards entre l'œuvre et celui qui la reçoit, le regardeur/spectateur/récepteur. Il pose ainsi la question de la présence de ce dernier comme élément central de toute relation à l'art. Inspiré par Lessing, la pensée de Diderot sur la théâtralité restera dominante jusqu'au milieu du XX^e siècle, avec des théoriciens comme Michael Fried⁸⁰ et Clement Greenberg⁸¹.

⁷⁹ S'intéressant aux origines de la photographie, Walter Benjamin signale que sa création est apparue grâce à « des hommes qui, indépendamment les uns des autres, tendaient au même but : fixer les images apparues dans la *camera obscura*, que l'on connaissait au moins depuis Léonard. Voir BENJAMIN, Walter, « Petite histoire de la photographie » (1931), dans *Sur la photographie*, traduit de l'allemand par Jörn Cambreleng, Arles, Photosynthèses, coll. « Argentique », 2012, p.45.

⁸⁰ Dans son ouvrage *Art and Objecthood* de 1967, Michael Fried analyse le concept de théâtralité dans l'œuvre de Diderot en lui opposant l'art minimaliste et ce qu'il nomme « l'antithéâtralité ». Il y soutient notamment qu'il y a bel et bien différentes formes artistiques mais que l'hybridation a toujours existé.

⁸¹ Dans un article intitulé « Towards a newer *Laocoon* » (« Vers un *Laocoon* plus neuf ») Greenberg indique que la littérature du XVII^e siècle a amplement influencé la peinture du XVIII^e siècle. Il démontre que la littérature était devenue prédominante sur les autres arts durant cette période, et que toute forme d'art qui domine finit par absorber tous les autres arts. Greenberg Clement, « Towards a newer *Laocoon* », in *Partisan Review New York*, vol. VII, n°4, Juillet-août 1940, pp. 296-310. Seule la musique aurait échappé à cette absorption, par le fait qu'elle est selon Greenberg « l'art le plus éloigné de l'imitation ». Voir GREENBERG, Clement, « Vers un *Laocoon* plus neuf », traduit de l'anglais par Pascal Krajewski avec l'aimable autorisation de Sarah Greenberg Morse for the Estate of Clement

Diderot échafaude sa théorie sur la théâtralité à partir des œuvres de la peinture française du XVIII^e siècle et non à partir du théâtre, comme nous aurions pu le présupposer, démontrant ainsi déjà en partie la circulation des idées entre les pratiques et leur réception. Michael Fried quant à lui rappelle même que l'intégration de rideaux dans le premier plan d'un tableau ou le fait que les personnages peints regardent vers l'extérieur du cadre sont souvent les signes d'un choix esthétique basé sur l'idée-même d'*antithéâtralité*, comme si les œuvres cherchaient à se dissimuler au regard, voire même qu'elles excluaient totalement le spectateur. Cette idée est par ailleurs soutenue par Georges Banu dans son ouvrage intitulé *Le Rideau, ou la Fêlure du monde*⁸², lorsqu'il indique que le rideau « brise l'unité et donne à voir autant qu'il camoufle.⁸³ »

Diderot développe à partir de la *Poétique* d'Aristote l'idée selon laquelle le vrai et le vraisemblable doivent être différenciés, ce que le quatrième mur permet, en mettant à distance le monde du théâtre. Cette séparation invisible permet de créer une illusion parfaite, un espace livré tout entier au regard du spectateur, mais qui ne s'adresse pas nécessairement à lui. Pour ces raisons, le tableau est en quelque sorte un élément hybride reliant dramaturgie et picturalité, que le drame scénique devrait utiliser comme exemple. Le tableau est pour Diderot un objet qui permet au spectateur d'atteindre la contemplation esthétique.

J'aimerais bien mieux des tableaux sur la scène, où il y en a si peu, et où ils produiraient un effet si agréable et si sûr, que ces coups de théâtre qu'on amène d'une manière si forcée, et qui sont fondés sur tant de suppositions singulières, que pour une de ces combinaisons d'événements qui soit heureuse et naturelle, il y en a mille qui doivent déplaire à un homme de goût.⁸⁴

Dans cette citation, on retrouve ce que l'on pourrait qualifier de base à toute réflexion pour un théâtre visuel qui sied particulièrement aux créations de notre époque contemporaine. Diderot fait en effet de la peinture un idéal pour le théâtre. Ce qu'il entend

Greenberg, *Appareil*, n° 17, 2016, p. 2 [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/appareil/2288> Dernière consultation le 19 mai 2021

⁸² BANU, Georges, *Le Rideau ou la Fêlure du monde*, Paris, Adam Biro, 1997.

⁸³ BANU, Georges, *op. cit.*, p. 7.

⁸⁴ DIDEROT, Denis, *Entretiens sur le fils naturel* (1757), dans MÉNIL, Alain, *Diderot et le théâtre*, Paris, Pocket, coll. « Agora Les Classiques », 1995, p. 68-69.

par « coups de théâtre » est à rejeter, à la faveur du « tableau sur la scène ». Ces affirmations rejoignent la conception de la théâtralité par Roland Barthes :

C'est le théâtre moins le texte, c'est une épaisseur de signes et de sensations qui s'édifie sur la scène à partir de l'argument écrit, c'est cette sorte de perception œcuménique des artifices sensuels, gestes, tons, distances, substances, lumières, qui submerge le texte sous la plénitude de son langage extérieur.⁸⁵

Le passage à la représentation scénique ou visuelle de scènes de chute nous encourage à en percevoir les tenants dramatiques et théâtraux. Il s'agit en effet de donner un sens particulier à un mouvement ordinaire, même si accidentel, issu du quotidien et constitutif de notre humanité. Dans ce processus, il s'agit d'examiner les modalités de figuration et de représentations du corps et de la chute, les formes d'incarnation que Patrice Pavis nomme « Médiation du corps ». La question de la monstration est également importante. Puisque placée sur une scène ou érigée au rang d'œuvre d'art sur la surface photographique, le corps prend une nouvelle dimension : « on n'est pas simplement un corps, mais, en un sens-clé, on fait corps (...) »⁸⁶, on assiste à une « mise en corps » par l'interprète ou l'artiste. La représentation de la chute revient à la « montrer » c'est-à-dire « Faire voir, faire apparaître (...) Exposer aux regards. (...) Faire voir au moyen d'un signe ou d'un geste qui attire le regard, l'attention.⁸⁷ »

Les expériences artistiques contemporaines semblent répondre parfaitement à ces définitions. L'« épaisseur de signes et de sensations » barthésienne renvoie alors directement aux créations actuelles, hétérogènes et polymorphes qui mettent particulièrement les sens des spectateurs en éveil. Ces derniers ne sont d'ailleurs pas insensibles à la représentation et la figuration de corps qui chutent sur les scènes contemporaines ou dans des œuvres d'art et photographies.

⁸⁵ BARTHES, Roland, « Le Théâtre de Baudelaire », *Essais critiques* (1954), Paris, Seuil/Points, 1981, p. 41.

⁸⁶ BUTLER, Judith, « Performative acts and gender constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory », dans CASE, Sue-Ellen (éd.), *Performing Feminism. Feminist Critical Theory and Theatre*, Baltimore, John Hopkins University Press, 1990, p. 272.

⁸⁷ Définition du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/lexicographie/monttrer>

Le rapport qui se joue dans le corps du spectateur a à voir avec la kinesthésie, c'est-à-dire « Sens du mouvement ; forme de sensibilité qui, indépendamment de la vue et du toucher, renseigne d'une manière spécifique sur la position et les déplacements des différentes parties du corps.⁸⁸ » Le spectateur ressent dans son propre corps les mouvements effectués par l'interprète sur scène. La monstration met en action un système d'empathie, qui est une adhésion du spectateur à ce qu'il voit. La kinesthésie « renvoie à la sensation interne de mouvement, par l'intermédiaire des muscles gravitaires notamment ; étymologiquement, la kinesthésie provient en effet du grec *kine*, mouvement, et *aisthesis*, sensation. L'empathie kinesthésique désigne le phénomène d'adhésion psycho-physique tel que le spectateur ressent dans son corps propre le mouvement de l'autre.⁸⁹ »

Dans cette dualité, ce face-à-face, l'échange entre ce qui se joue dans l'œuvre d'art et le spectateur resitue la théâtralité, puisque les sensations ressenties par le spectateur sont bien de l'ordre de « l'épaisseur de signes et de sensations ».

La question de la théâtralité touche également à la dimension de l'hybridation des arts, notamment dans le champ des arts scéniques et performatifs, qui donnent une nouvelle place, et par extension un nouveau rôle, au spectateur, qui prend part directement aux créations artistiques, dès la deuxième moitié du XX^e siècle. Ce nouveau mode relationnel redistribue les cartes du face-à-face évoqué ci-dessus.

Nous pouvons à ce titre citer l'exemple de la performance donnée par Yoko Ono⁹⁰, *Cut Piece* en 1964, dans laquelle l'artiste invitait les spectateurs – devenant ainsi des participants voire des acteurs même de la pièce, à venir découper à l'aide d'une paire de ciseaux des morceaux de ses vêtements, dévoilant peu à peu son corps. Nous pourrions encore citer la performance *Le Baiser de l'artiste* d'ORLAN⁹¹, réalisée à la Foire Internationale d'Art Contemporain de 1977, durant laquelle l'artiste française distribuait des baisers aux passants pour une pièce de 5 Francs Français déposés dans la fente prévue à cet effet sur le plastron représentant son buste nu, derrière lequel elle était assise.

⁸⁸ Définition du CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/kinesth%C3%a9sie>

⁸⁹ LEROY, Christine, « Empathie kinesthésique, danse-contact-improvisation et danse-théâtre », dans *STAPS*, n° 102, vol. 34, « Artistique et sensible 1. », Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, 2013, p. 78.

⁹⁰ Artiste plasticienne, poète, performeuse, musicienne, chanteuse, compositrice, écrivaine, comédienne et cinéaste japonaise (1933-). Elle a été entre autres l'épouse de John Lennon, chanteur et guitariste des Beatles.

⁹¹ Mireille Porte, dite ORLAN, est une plasticienne transmédia et féministe française (1947-).

À la même époque, la troupe du Living Theatre de Judith Malina et Julian Beck mettent à mal les relations scène/public et propose des échanges qui frôlent le débordement. En lui demandant de participer pleinement à la pièce, la troupe le rend acteur à part entière. Par exemple pour leur pièce *Paradise Now* (1968), Julian Beck « a dessiné un jeu de poie en huit sections que les spectateurs guidés par les acteurs doivent parcourir ensemble.⁹² » Les représentations prévoient des séquences appelées « théâtre libre », durant lesquelles le spectateur est invité à venir sur scène et à improviser. Derrière cette expérience, il y a l'idée que l'on renoue avec le sens de la communauté, qu'un nouveau mode de représentation est possible. Le spectateur est stimulé dans toutes ses dimensions, physiques et intellectuelles.

La mise en jeu du corps du comédien est aussi au cœur des recherches du Living. Pour cela, ils s'inspirent du théâtre de la cruauté d'Antonin Artaud, qui vise à entraîner le corps et la voix de façon à produire des émotions auxquelles le public pourra adhérer. Les comédiens sont donc amenés à fouiller leur expérience personnelle intérieure et intime afin de retranscrire une vérité dans le jeu. Judith Malina voit dans le théâtre la capacité de « guérir le mal par le mal, de susciter une répulsion à l'égard de la violence (...)»⁹³.

Nous rejoignons les propos de Jean-Pierre Sarrazac lorsqu'il indique que

Du vide de la scène – et peu importe, au fond, qu'il soit ostentatoire (plateau nu) ou discret (dispositif réaliste, voire naturaliste) – surgit le corps de l'acteur et toute autre particule de théâtre – costume, élément de décor, éclairage, musique, etc. À partir du moment où la scène ne prétend plus être contiguë et communicante avec le réel, le théâtre n'est plus colonisé par la vie. L'enjeu esthétique se déplace : il ne s'agit plus de mettre en scène le réel mais de mettre en présence, de confronter les éléments autonomes – ou signes, ou hiéroglyphes – qui constituent la réalité spécifique du théâtre.⁹⁴

⁹² JOTTERAND, Franck, *Le Nouveau Théâtre américain*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1970, p. 105.

⁹³ JACQUOT, Jean (éd.), *Grotowski, Barba, Living theatre, Open Theatre, V. Garcia et Arrabal*, vol. I, Paris, CNRS éd., coll. « Les voies de la création théâtrale », 2002, p. 177.

⁹⁴ SARRAZAC, Jean-Pierre, « L'invention de la "théâtralité" ». En relisant Bernard Dort et Roland Barthes », revue *Esprit*, n°228, janvier 1997, p. 64.

La théâtralité pour Josette Féral est avant tout une question d'espace, « dans la mesure où le passage du littéraire au théâtral est toujours, et prioritairement, un travail spatial⁹⁵ », auquel elle appose trois conditions. La première est l'identification par le spectateur d'un espace différent de celui dans lequel il se trouve, un espace scénique peut-on dire. La seconde permet de mettre face à face une double réalité, celle des spectateurs et celle de l'acteur, « à la fois producteur et porteur de la théâtralité⁹⁶ ». La dernière est la compréhension par le spectateur qu'il y a mise en scène, qu'il y a eu « *processus*, une production qui tient tout d'abord au regard, regard qui postule et crée un *espace autre* qui devient espace de l'autre – espace virtuel, cela va de soi – et laisse place à l'altérité des sujets et à l'émergence de la fiction.⁹⁷ »

Or, l'analyse des œuvres de notre corpus nous permettent également de mettre en avant la modalité de l'espace comme essentielle. Qu'il s'agisse du lieu théâtre, de la scène, du dispositif ou d'un paysage, le corps fait l'expérience de la chute dans un espace donné, qui peut parfaitement être inventé de toutes pièces, voire entrer en contradiction avec l'espace dans lequel se situent les spectateurs. Nous souhaitons prolonger cette réflexion en ajoutant que le corps et l'espace font apparaître la théâtralité.

Et bien que la notion de théâtralité est d'abord interrogée à l'aune du théâtre, précisément pour démontrer ce qui est théâtral au théâtre et qui le différencie des autres arts, cette question déborde le théâtre lui-même, jusqu'à devenir un élément clé de la réception artistique. Les photographies de Ramette et Skarbakka qui *a priori* ne répondent pas aux critères du théâtre sont néanmoins théâtrales, car elles imposent bien une distance entre le regardeur et l'œuvre – tenant également compte de la scénographie d'exposition –, qu'elles insistent sur le caractère artistique et sur le processus qui les a précédées et sur le fait qu'elles sont bien l'œuvre d'un artiste, et non d'une personne lambda.

Josette Féral rappelle qu'« affirmer le "théâtral" comme distinct du réel apparaît comme la condition *sine qua non* de la théâtralité sur la scène.⁹⁸ » Ainsi, la théâtralité apparaît nous l'avons vu ailleurs que dans les seules expériences du théâtre.

⁹⁵ FÉRAL, Josette, « La théâtralité : la spécificité du langage théâtral », revue *Poétique*, n°75, Paris, Seuil, septembre 1988, p. 348.

⁹⁶ *Op. cit.*, p. 349.

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Op. cit.*, p. 350.

L'émergence de la théâtralité en d'autres lieux qu'au théâtre semble avoir pour corollaire la dissolution des limites entre les genres et des distinctions formelles entre les pratiques de la danse-théâtre aux arts multi-médias en passant par les happenings, la performance, les nouvelles technologies, les spécificités sont de plus en plus difficiles à définir.⁹⁹

Pour appuyer les propos de Josette Féral, notamment en ce qui concerne les « autres lieux » dont elle parle, l'intermédialité s'est imposée par ailleurs de plus en plus depuis les années 1990, notamment sur la scène contemporaine belge.

Convoquant un autre rapport à la création, qui s'établit sur la multiplication des référents et qui accentuent l'effet kinesthésique dans certains cas ou qui jouent de l'opacité, les frontières entre les différentes disciplines se veulent poreuses et de nouvelles modalités de collaboration voient le jour. Ainsi, les chorégraphes Michèle Noiret¹⁰⁰ et Wim Vandekeybus¹⁰¹ explorent les potentialités de l'intrusion du médium cinématographique au plateau, comme dans *De deux points de vue*¹⁰² (2007) ou *Demain* (2009), pour la première - pièces qui jouent du reflet, du virtuel, de l'apparition, de la disparition, des murs qui bougent, provoquant ainsi une perte des repères -, ou *TrapTown*¹⁰³ (2018) pour le second, pièce dans laquelle le film est projeté sur le mur de fond transformé en labyrinthe. Le chorégraphe Frédéric Flamand¹⁰⁴ se sert du corps du danseur comme surface de projection mouvante, qui floute les limites du corps, lui donne une densité plastique et évoque le travail des masques. Le recours aux nouvelles technologies permet d'augmenter les possibles de la scène, notamment dans *Méduses*¹⁰⁵ (2013) de Vincent Glowinski¹⁰⁶ qui utilise le procédé de *Live*

⁹⁹ *Op. cit.*, p. 347.

¹⁰⁰ Chorégraphe et danseuse belge (1960-), elle s'est formée à l'école Mudra de Maurice Béjart.

¹⁰¹ Chorégraphe, danseur, cinéaste et photographe (1963-), il a été notamment parmi les interprètes de la pièce *De macht der theaterlijke dwaascheden* de Jan Fabre. Il fonde la Compagnie Ultima Vez en 1987.

¹⁰² Pièce commandée par Didier Deschamps, alors Directeur du CCN / Ballet de Lorraine, créée en décembre 2007 à l'autre Canal, Nancy ; Pièce chorégraphique multiforme avec un cameraman et une danseuse, créée en mars 2009 au Théâtre National de Bruxelles.

¹⁰³ Pièce créée en octobre 2018 au KVS de Bruxelles.

¹⁰⁴ Chorégraphe et scénographe (1946-), son intérêt pour l'espace l'a amené à travailler avec de nombreux architectes pour ses créations, notamment Fabrizio Plessi, Zaha Hadid ou Jean Nouvel.

¹⁰⁵ Pièce créée en décembre 2013 au Concertgebouw, Bruges.

¹⁰⁶ Formé à l'École Nationale supérieure des Arts Visuels de La Cambre de Bruxelles, Glowinski (1986-) est un artiste visuel, aussi connu sous le pseudonyme Bonom pour ses graffitis notamment. Son approche de la peinture et de l'art digital l'a amené à créer des performances en direct.

Painting, grâce au dispositif *Human Brush*, nécessitant qu'une caméra soit placée à l'aplomb de la scène, qui capte les mouvements des performeurs et les projette sur un écran.

On pense également à Jan Fabre, qui se forme à l'Institut d'Arts décoratifs et artisanaux puis à l'Académie royale des Beaux-Arts d'Anvers dans les années 1970. Son intérêt pour la performance dès 1976, sa fascination pour le Moyen Âge et pour le scarabée de l'Égypte ancienne sont au cœur de sa création plastique. Dans *Le Pouvoir des folies théâtrales*¹⁰⁷, Fabre projette une série de peintures célèbres de l'histoire de l'art en toile de fond, allant des frères Le Nain à Ingres en passant par David et Füssli¹⁰⁸. Son attrait pour le corps, et notamment les sécrétions physiologiques - urine, sang, sperme, larmes, salive, sueur – l'inscrit dans une filiation avec la performance des années 1960 et 1970, derrière des figures comme Vito Acconci (1940-2017), qui au début des années 1970, réalise une série de vidéos montrant son propre corps se battant contre son ombre ou encore se caressant le ventre avec un cafard, ou comme Joseph Beuys (1921-1986), qui, comme Acconci, repousse les limites de la perception du corps, en s'enfermant par exemple dans une pièce pendant trois jours avec un coyote dans la performance *I like America and America likes me* (1975). Cette recherche se retrouve dans le travail de Fabre notamment dans *Virgin-Warrior/Warrior-Virgin* en 2004, lorsqu'il s'enferme avec l'artiste serbe Marina Abramović (1946) pendant 4 heures dans une cage-vitrine dont les parois de verre sont équipées de loupes, permettant un dialogue entre microcosme (l'intérieur de la vitrine) et macrocosme (le monde extérieur). Le rapport de Fabre à la création s'apparente par ailleurs à l'élaboration d'une mythologie personnelle, s'exposant avec ses interprètes comme de véritables « guerriers de la beauté » et allant jusqu'à utiliser sa propre image pour les affiches du Festival d'Avignon dont il était l'artiste-associé en 2005, ou pour la sculpture dorée à son effigie *L'Homme qui rit et qui pleure* exposée au même festival.

¹⁰⁷ Titre original en flamand : *De macht der theaterlijke dwaasbeden*, présenté au Teatro Carlo Goldoni, Venise, en 1984.

¹⁰⁸ Sont projetées dans l'ordre les œuvres suivantes : 1) *Allégorie de la Victoire*, les frères Le Nain ; 2) *Le Verrou*, Jean-Honoré Fragonard ; 3) *L'Art/ Les Caresses*, Fernand Khnopff ; 4) *Vénus à sa toilette*, École de Fontainebleau ; 5) *Diane chasseresse*, École de Fontainebleau ; 6) *Salomé reçoit la tête de Saint-Jean-Baptiste*, Bernardino Luini ; 7) *La Création d'Adam*, Michel-Ange ; 8) *Le Serment des Horaces*, David ; 9) *Renaud et Armide*, François Boucher ; 10) *Saint Michel terrassant le dragon*, Raphaël ; 11) *Le cauchemar*, Johann Heinrich Füssli ; 12) *La Grande Odalisque*, Jean-Auguste-Dominique Ingres ; 13) *L'Amour et Psyché*, François Édouard Picot.

Ces expériences d'intermédialité se retrouvent dans de nombreuses créations théâtrales, comme par exemple dans le théâtre d'Ivo Van Hove¹⁰⁹ ou Guy Cassiers¹¹⁰ de par l'usage de la vidéo filmée et retransmise en direct sur la scène.

Ces questionnements touchent à la manière dont nous envisageons les œuvres de notre corpus. Qu'elles soient issues du domaine de la danse-théâtre comme chez Alain Platel, du cirque-danse de Yoann Bourgeois ou de la photographie de Philippe Ramette ou Kerry Skarbakka – par ailleurs parce que les processus créatifs de ces deux artistes visuels prêtent une attention singulière à la dimension performative du corps -, la place du corps, sa chute et l'espace dans lequel il se trouve affirment une dimension théâtrale de leurs œuvres, soit en jouant de la distance avec le spectateur, soit au contraire en le saisissant dans ses émotions.

Ces entrelacs modifient nettement le rapport aux corps et aux œuvres et redéfinissent l'art, comme lieu d'une consolation et d'une bifurcation, au sens où l'être spectateur devait en quelque sorte « bifurquer » sans cesse comme l'écrivait Bernard Stiegler¹¹¹ et butiner aux différentes sources de la création, dans laquelle la chute permet une reconfiguration des corps.

Dans une première partie, nous verrons comment les mythes et les fragments de corps qui chutent dessinent des imaginaires, que nous situons entre quête de liberté, extase et transe et désir de vertige et de sensations. Les œuvres picturales qui parcourent l'histoire de l'art forment par ailleurs un Atlas qui auscultent les corps en chute. Leur représentation et leur figuration sont autant d'indices d'une moralité, rendant palpables les dimensions plastiques du corps. Nous serons attentifs aux figures d'Icare, de Sisyphe, des Ménades, de Lucifer et d'Adam et Ève, qui entre considérations sur l'existence humaine et origines du mal érigent la chute comme une expérience limite, une position dangereuse et une transgression punie par les dieux. Nous verrons également comment les hommes s'en sont inspirés ou comment ils ont découvert les limites que leurs pratiques corporelles leur permettaient de

¹⁰⁹ Metteur en scène belge (1958-), Van Hove est depuis 2001 le directeur artistique du Toneelgroep Amsterdam.

¹¹⁰ Metteur en scène belge (1960-), Cassiers est depuis 2006, le directeur de la Toneelhuis d'Anvers.

¹¹¹ STIEGLER, Bernard (dir.) Avec le collectif Internation, *Bifurquer, il n'y a pas d'alternative*, Paris, Les liens qui libèrent, 2020.

franchir pour s'étourdir et frôler l'espace d'un instant l'invisible, le divin, l'oiseau qu'ils rêvent d'être.

Dans une seconde partie, nous serons attentifs aux expériences scéniques de la chute, en particulier chez Alain Platel et chez Yoann Bourgeois. Nous verrons en outre comment le corps qui chute a irrigué l'écriture de la danse contemporaine, en jouant du poids du corps, de sa collision avec d'autres corps, de son exploration spatiale de la verticalité et de l'horizontalité. Ces expériences seront l'occasion de montrer combien la chute raconte notre existence, entre scènes de naissance, de perte et de vertige de soi, tout en cherchant à expérimenter un ailleurs. Les scènes contemporaines créées par Platel et Bourgeois notamment se font particulièrement le creuset de l'écriture de la chute liée à nos existences individuelles et collectives, prises entre catastrophes et drames, sans jamais être exemptes de rêve, de poésie et de sensible.

Dans une troisième partie, les créations de Philippe Ramette et Kerry Skarbakka nourriront l'aspect fantasmagorique de la chute des corps, perçue comme offrant des possibilités de réinventer l'être au monde. Les nombreuses résonances dans le domaine de la performance ou des arts visuels du XX^e et du XXI^e siècles nous permettent d'envisager la chute comme le lieu d'une invention de soi, mais aussi comme l'échauffaudage d'une pensée du ratage, y compris dans le sens où le monde tel que nous le connaissons et répondant à des lois physiques qui régissent nos manières d'être et d'appréhender la vie comme une fiction qui « met en jeu, et en péril absolument, la totalité du réel.¹¹²

¹¹² ARDENNE, Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 13.

Première Partie

Prémices et fragments de quelques chutes des corps

Les mythes sont faits pour que l'imagination les anime.

Albert CAMUS¹¹³

Introduction. Corps et chute : éthique et plasticité

Là où tout commence, il y a un vide, une béance, un gouffre dans lequel mythes, légendes et récits ont pu se glisser et continuent de faire leurs allers-retours incessants, depuis nous, jusqu'à nous. Ils fondent un imaginaire qui inspire, effraie aussi parfois, mais surtout qui organise les pensées. Ils montrent le corps, en parlent, le racontent, le représentent, le maquillent, l'utilisent, le glorifient, le décrivent. Sa chute y est déjà présente, comme un mouvement inévitable, inscrit aux fondements mêmes de notre humanité. Mais quelle est la première chute, cette chute inaugurale, celle qui a précédé toutes les autres ? Y en a-t-il une seule ? Plusieurs ? Que dit-elle du corps qu'elle précipite ?

Constructions sans cesse réinventées d'imaginaires toujours plus florissant, mythes et légendes venus jusqu'à nous forment une mosaïque de symboles, de sens et de significations qui, loin d'apporter un résumé univoque à nos interrogations contemporaines, en font émerger des pans insoupçonnés. Les cultures se croisent, comme les peuplades ancestrales en leur temps, et les mythes des uns s'éclairent à la lumière de ceux d'autres, venus d'une autre époque, d'un autre lieu, comme autant d'autres précautions à signifier. Le psychiatre suisse Carl Gustav Jung voyait dans ce qu'il nomme les « archétypes », la nécessité d'une population à relier inconscient individuel – construit à partir de rêves, de fantasmes et

¹¹³ CAMUS, Albert, « Le Mythe de Sisyphe », *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Folio. Essais », 1942, p. 165.

d'instincts comportementaux – et inconscient collectif – permettant une cohésion de groupe –, parce que « Les archétypes ne se mettent à vivre que lorsqu'on s'efforce patiemment de découvrir pourquoi et comment ils ont un sens pour tel individu vivant.¹¹⁴ »

Il serait par conséquent vain d'entamer un processus de recherche de l'origine même du premier corps tombant ou tombé, parce que « l'origine de tout mythe est introuvable¹¹⁵ ». Cependant, il serait imprudent de ne pas admettre l'importance que ces légendes, vraies ou fausses (et il nous importe peu d'en juger la véracité), portent en elle d'exégèses et d'interprétations qui ont façonné nos rapports à la chute du corps. Par ailleurs, tout ce qui nous est parvenu des mythes, outre leur simple connaissance parfois partielle ou plus profonde, se trouve dans les œuvres artistiques et littéraires qui y ont puisé une force d'écriture et de récits, toutes vouées à l'élaboration d'imaginaires toujours plus vastes. Ainsi ces dernières sont-elles intimement imbriquées dans des interrogations autour de la figure de l'artiste, de l'art en général, de la création (« d'où venons-nous ? » et « quel est le processus d'invention ? »), mais aussi de la métamorphose, du corps, de l'art de l'artifice et de la ruse, du sens même qu'on leur prête. Ainsi, selon Marcel Mauss, nous pensons qu'« un mythe est une "une maille" dans une "toile d'araignée", et non un article de dictionnaire.¹¹⁶ » Il nous revient de tisser les liens qui nous habitent profondément et de découvrir ce qui nous relie les uns aux autres au travers de ces imaginaires poétiques.

Dès lors que sonder le passé pourrait nous permettre d'expliquer certains phénomènes contemporains, il est frappant de voir que la chute parsème l'Histoire, ici et là, de certains dirigeants, de civilisations en déclin, comme dans les textes religieux, dans leurs exégèses aussi, comme un besoin de raconter, de lire entre les lignes jusqu'à prendre distance avec l'écrit, version intellectualisée d'une pratique plus quotidienne et expérimentale. La chute raconte autant qu'elle montre, si ce n'est davantage. La chute est une histoire, autant dire qu'elle est construction. Le message à véhiculer diffère d'une civilisation à une autre, d'un peuple à un autre, d'une époque à une autre.

¹¹⁴ JUNG, Carl Gustav, *L'Homme et ses symboles*, Paris, Robert Laffont, 1964, p 96.

¹¹⁵ DETIENNE, Marcel, *L'Invention de la mythologie*, Paris, Gallimard, 1981, Chap. VII.

¹¹⁶ MAUSS, Marcel, « Conceptions qui ont précédé la notion de matière », *Centre International de Synthèse*, XI^e semaine internationale de Synthèse (1939), dans *Technique, technologie et civilisation*, édition et présentation de Nathan Schlanger, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2012, p.

Les premiers grands récits issus des trois monothéismes, judaïsme, christianisme et islam, ont contribué à une certaine interprétation de la chute de l'homme. Qu'y lit-on sur la chute ? Ces textes n'ont-ils pas été les intercesseurs de chutes que les hommes devraient sinon comprendre et interpréter, du moins craindre et éviter ? Quel regard portons-nous sur les figures de la mythologie dont l'écho des chutes résonne encore dans nos imaginaires, individuels ou collectifs ? Que nous enseignent la théologie et l'anthropologie à propos de la chute, si profondément et si pleinement humaine ? Au regard des civilisations, quelle place occupe-t-elle, que raconte-t-elle des mondes passés, présents et à venir ?

Il nous faut également considérer qu'outre la description d'un mouvement et d'une action consistant à quitter la verticalité et la stabilité d'un objet ou de notre corps, que la chute suppose et qui est inhérente à notre condition de bipède, les différentes définitions proposées du terme de chute tiennent compte des connotations négatives dont cette dernière est communément empreinte. Ses symboliques, héritées des récits fondateurs de nos conceptualisations contemporaines du corps et de la chute : religion, mythologie, physique et métaphysique, sont multiples, mais essentiellement péjoratives.

Touchant ainsi à des domaines concrets, relatifs à l'expérience humaine, ou à des domaines immatériels comme la spiritualité, le récit et l'image, tous liés à une croyance ou une création, pour ne pas dire une invention, la chute nous renvoie à ces fables, à ce que racontent les bouches et les mains, à ce que voient les yeux, à ce que disent les corps. De disgrâce en affaissement au sol, ces derniers sont au centre de ces récits qui fondent des enseignements de la chute.

Chapitre 1. Définitions de la chute

1.1. Un Atlas de chutes

Selon le philosophe et architecte Paul Virilio, « on ne peut pas percevoir le monde en dehors d'une chute dans le monde.¹¹⁷ » La chute organise notre rapport au monde mais aussi aux autres, au groupe. Virilio pousse cette idée encore plus loin lorsqu'il déclare : « Je crois que tout rapport au réel est un rapport de chute, donc un rapport de poids.¹¹⁸ » Il semble donc en adéquation avec l'approche phénoménologique de Merleau-Ponty notamment, pour qui le rapport au monde est une affaire de corps avant tout. Nous faisons nos expériences à partir du corps, qui est inexorablement indispensable : « J'ai un mot à dire à ceux qui méprisent le corps. Je ne leur demande pas de changer d'avis ni de doctrine, mais de se défaire de leur propre corps – ce qui les rendra muets.¹¹⁹ » Le corps pour le philosophe Friedrich Nietzsche est bien au centre de notre rapport au monde.

Autour des questions de chute, nous trouvons une série de termes qui portent en eux des images ou des sensations : le déséquilibre, l'équilibre, tenir debout, le chancellement, tituber, le vertige, l'effondrement, le ratage, l'envol, le saut.

¹¹⁷ LOUPPE, Laurence, « Entretien avec Paul Virilio, L'Espace gravitaire », dans LOUPPE, Laurence, DOBBELS, Daniel, VIRILIO, Paul, THOM, René [et al.], *Danses tracées. Dessins et notations des chorégraphes*, Paris, Dis Voir, 1991, p. 49.

¹¹⁸ *Ibid.*

¹¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich, « Des Contempteurs du corps », *Ainsi parlait Zarathoustra*, traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis, Paris, Flammarion, coll. « GF », 2006, p. 71.

L'histoire de l'art livre un panorama d'images de chute, un certain *atlas Mnémosyne* de corps tombant, renvoyant à ce qu'Aby Warburg décrivait¹²⁰. À la manière de l'historien d'art, nous juxtaposons des images issues de périodes et de disciplines artistiques différentes, qui permettent de faire jaillir une pensée de la chute des corps, malgré les anachronismes ou les différences formelles et ontologiques des sujets des œuvres montées ensemble. Elles peuplent notre imaginaire, à la manière d'un imagier.

Ce cycle livre quelques figures saillantes, saisies par le geste créateur d'artistes ou d'auteurs sublimant la chute et donnant à celle-ci une puissance créatrice et de représentations. On peut ici parmi ces images citer Icare, figure symbolique, dont le récit est porté par Ovide, Apollodore ou encore Virgile, celles illustrant le Jugement Dernier de la Bible, la Descente de la croix - moment qui dans les Évangiles précède la mise au tombeau du Christ, autre chute vers les abîmes. Ces scènes de la chute sont aussi porteuses d'une charge symbolique destinée à opérer un trouble chez le regardeur, qui ne peut échapper à sa condition d'« être de la chute », puisque lié au sol.

Mais si la chute est un moteur de la création, c'est aussi parce qu'elle met en lumière la manière dont le corps s'inscrit dans le monde, dans son environnement, et dans cette modalité ambivalente du tenir debout et d'un désir d'envol haletant. Se jouent au travers de ses représentations le principe d'érection des corps et la dialectique entre la verticalité et l'horizontalité. Par exemple, traditionnellement, la scène de la Descente de croix est représentée sur des panneaux verticaux, alors qu'elle montre précisément un corps présenté à l'horizontal, qui a perdu sa « tenue » et son érection.

Nous pouvons ainsi convoquer les plafonds réalisés par Michel-Ange¹²¹ à la Chapelle Sixtine (1508-1512), lesquels apportent un degré supplémentaire dans le travail *illusionniste*.

¹²⁰ WARBURG, Aby, *L'Atlas Mnémosyne. Avec un essai de Roland Recht*, traduit de l'allemand par Roland Recht, Paris, L'Écarquillé-INHA, 2012. *L'Atlas Mnémosyne* tel qu'élaboré par Warburg à la fin de sa vie consistait en une suite de panneaux de bois sur lesquels il punaisait images, reproductions d'œuvres d'art du Moyen-Orient, d'antiquités européennes et de la Renaissance, photographies, esquisses, pages de journaux ou cartes postales. D'abord destiné à être un aide-mémoire pour l'historien, l'ensemble revint à créer sa bibliothèque d'images, une grammaire iconologique qui dépassait les frontières et faisait se croiser histoire de l'art, philosophie et anthropologie, en juxtaposant des images canoniques et des représentations plus contemporaines.

¹²¹ Sculpteur, peintre, architecte, poète et urbaniste italien, représentant de l'école de Florence (1475-1564).

Placées de fait au-dessus de la tête des fidèles et situés à une vingtaine de mètres de haut, les peintures ornant la voûte, bien qu'organisées selon les éléments architecturaux, donnent une sensation de vertige (Figure 1).



Figure 1. Michel-Ange, Plafonds de la Chapelle Sixtine, 1508-1512, Vatican, Rome

Cette impression est accentuée par la peinture du *Jugement Dernier* ornant un des murs de la Chapelle, et sur laquelle les personnages des Damnés créent un effet de profondeur et de chute verticale perçue comme « réelle » (Figure 2).

La composition du *Jugement Dernier*, réalisée entre 1536 et 1541, est dominée par la figure du Christ au centre. Le geste de son bras droit levé au-dessus de sa tête attire l'attention : son jugement va bientôt tomber. Assis, on sent la puissance de la musculature de ses jambes, et particulièrement de ses cuisses, comme s'il était sur le point de se lever. À sa droite, dans une posture faite de courbes allant de la tête tournée aux pieds en passant par les bras et les jambes repliées sous le drapé, est assise la Vierge Marie. Autour d'eux, se tiennent les Saints et les Élus. Tous sont tournés vers Jésus, attendant le verdict. On reconnaît parmi eux Saint Pierre portant deux clés, Saint Laurent en-dessous de la Vierge avec son gril, Saint Bartholomé portant sa propre peau au bout de sa main gauche, Sainte Catherine et sa roue ou encore Saint Sébastien, à genoux et tenant des flèches dans la main. En-dessous de cette partie centrale, les anges de l'Apocalypse jouent de la trompette afin de réveiller les morts. On aperçoit sur la gauche, les ressuscités qui montent vers le ciel et qui au passage récupèrent leurs corps, c'est l'épisode de la Résurrection de la chair. Tandis qu'à droite, anges

et démons repoussent les Damnés vers les Enfers. Dans la partie basse, on voit Charon qui embarque les Damnés dans sa barque à coups de rames. À droite, on aperçoit Minosse, le juge des Enfers, dont le corps est entouré par un serpent. Les visages des Damnés sont tendus, effrayés, l'expressivité est renforcée par les teintes sombres choisies pour cette partie. Toutes ces figures semblent tourner autour du Christ, avec une impression d'attraction-répulsion, les Élus, les Saints et les ressuscités se tournant vers le Christ, les Damnés étant rejetés de la composition.



Figure 2. Michel-Ange, *Le Jugement Dernier*, 1536-1541
Chapelle Sixtine, Vatican

Aucun élément architectural ne vient séparer la représentation de la scène. Élus et Damnés se côtoient. Les corps des Damnés s'entassent dans leur chute, marqués par le désespoir ou la supplication. L'ensemble est dominé par le renversement des corps, une chute vertigineuse et un certain désordre qui imprègne les corps dont les membres sont pliés vers le bas, les regards égarés, les bouches hurlant un cri sourd (Figure 3).

Cette mise en scène surplombe fidèles et visiteurs, forcés de pencher la tête en arrière pour admirer le travail de l'artiste et en décoder le message organisé autour du salut de l'humanité. La maîtrise des volumes et des coloris, le souci de la perspective qui semble s'imbriquer à celle de l'espace même de la Chapelle rendent les scènes¹²² peintes totalement vivantes.

¹²² L'iconographie des plafonds est très riche et regroupe notamment plusieurs scènes tirées de la Genèse : *La Séparation de la lumière et des ténèbres* (Genèse 1, 1-5), *La Création du soleil, de la lune et des plantes* (Genèse 1,11-19), *La Séparation des terres et des eaux* (Genèse 1, 19-10), *La Création d'Adam* (Genèse 1, 26-27), *La Création d'Ève* (Genèse 2, 18-25), *Le Pêché originel et l'expulsion du Paradis terrestre*



Figure 3. Michel-Ange, *Les Damnés, Le Jugement Dernier* (détail)

Ce même souci du rendu, que l'on pourrait qualifier de « réaliste », se retrouve quelques années auparavant dans les fresques des murs de la chapelle San Brizio dans la Cathédrale d'Orvieto peintes par Luca Signorelli¹²³ pour *Le Jugement Dernier* (1499-1502).

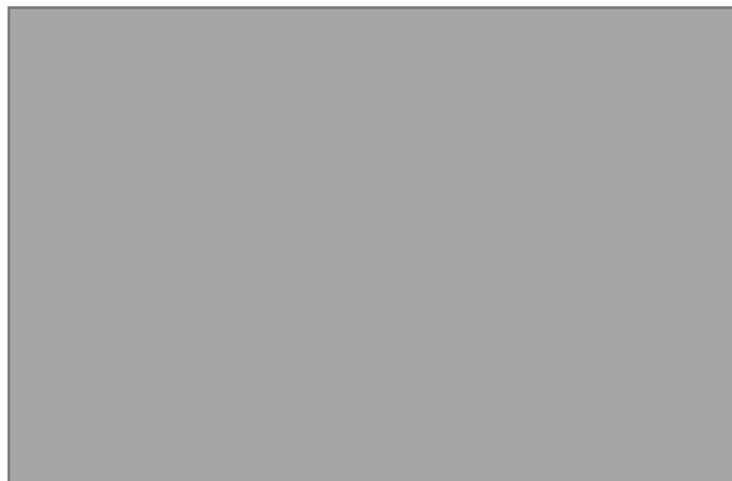


Figure 4. Luca Signorelli, *Le Jugement Dernier, Les Damnés conduits aux portes de l'Enfer*, 1499-1502

Fresque, environ 550 x 650 cm

Chapelle San Brizio ou Chapelle Nova, jusqu'au XVII^e siècle (Cathédrale d'Orvieto)

(Genèse 3, 1-13, 22-24), *Le Sacrifice de Noé* (Genèse, 8, 15-20), *Le Déluge* (Genèse 6, 5-8, 20), *L'Ivresse de Noé* (Genèse 9, 20-27) ; mais aussi des représentations des Prophètes et des Sybilles ; des épisodes montrant l'histoire du peuple d'Israël (*Judith et Holopherne* (Judith 13, 1-10), *David et Goliath* (Samuel 17, 1-54), *Le Châtiment d'Haman* (Esther 7, 1-10), *Le serpent d'airain* (Nombres 21, 1-9) ; ou encore des représentations d'ancêtres de Jésus.

¹²³ Peintre italien appartenant à l'école de Florence (c.1450-1524).



Figure 5. Luca Signorelli, *Le Jugement Dernier, Les Damnés conduits aux portes de l'Enfer*, 1499-1502
(détail)

Dans la fresque représentant les Damnés, Signorelli peint des démons dans une liberté étonnante, leurs corps sont de plusieurs couleurs, vert, bleu ou rose, mais ils gardent une apparence humaine. L'ensemble est représenté dans un désordre de corps enchevêtrés ou renversés, laissant apparaître çà et là des pieds entre les épaules de certains Damnés. Les figures dans le ciel sont particulièrement saisissantes. Les positions des corps chutant vers les Enfers ou emmenés par des démons ailés créent un effet de profondeur qui rend la scène particulièrement théâtrale. Cette descente des corps est à mettre en parallèle de la fresque représentant *La Résurrection de la chair*, sur laquelle on aperçoit les squelettes sortant de terre à qui est rendu leur corps/peau.

L'histoire de l'art occidental est ainsi marquée jusqu'au XIX^e siècle par ses liens avec le christianisme et la représentation d'épisodes bibliques, mettant particulièrement en lumière la dichotomie entre corps divin et corps humain, corps glorieux et céleste d'une part, corps bas, condamné et tombé d'autre part. Ces nombreuses images ont contribué à notre recherche en participant à la théâtralité de la chute que nous constatons sur les scènes contemporaines.

Le XIX^e et le XX^e siècles ont connu des bouleversements tant sociaux et humains que représentationnels. L'industrialisation croissante et les apports technologiques ont modifié considérablement le rapport des hommes avec le monde. La seule apparition des trains a

fasciné des artistes comme William Turner¹²⁴ ou Claude Monet¹²⁵, tant par l'invitation aux voyages qu'ils permettent que par la vitesse et le rythme qu'ils ont modifiés.

Mais les bouleversements de la représentation et de la figuration du corps humain apparaissent surtout à travers l'œuvre du sculpteur Auguste Rodin¹²⁶. D'abord fasciné par l'antique et Michel-Ange, il copie les maîtres de la peinture et de la sculpture. Il reconnaît dans l'œuvre du maître florentin une force expressive sans borne, notamment dans l'utilisation du *non finito*, terme italien désignant un certain inachèvement de la forme, une volonté de laisser la matière répondre au geste qui ne saurait rendre compte parfaitement de l'intention de l'artiste¹²⁷. Rodin a à cœur de représenter des corps en mouvement, et non plus des poses académiques figées, comme c'était la règle dans la sculpture.

Quant à moi, chasseur de vérité et guetteur de vie, je me garde d'imiter leur exemple. Je prends sur le vif des mouvements que j'observe, mais ce n'est pas moi qui les impose. Même lorsqu'un sujet que je traite me contraint à solliciter d'un modèle une attitude déterminée, je la lui indique, mais j'évite soigneusement de le toucher pour le placer dans cette pose, car je ne veux représenter que ce que la réalité m'offre spontanément. En tout j'obéis à la Nature et jamais je ne prétends lui commander. Ma seule ambition est de lui être servilement fidèle.¹²⁸

C'est ce qui l'amène à abandonner une représentation naturaliste dans son œuvre *L'Homme qui marche* de 1907. Cette figure acéphale d'homme ancre ses jambes épaisses dans le sol. Elle s'impose par sa masse et sa grande taille (213 cm de hauteur). Le socle qui fait partie intégrante de la sculpture renforce la sensation d'enracinement. Le reste du corps, le torse, sans bras, ni cou, ni tête, est en légère torsion, suggérant le mouvement. Sa position

¹²⁴ Peintre britannique (1775-1851). L'œuvre à laquelle nous pensons particulièrement est *Pluie, vapeur, vitesse* (1844), huile sur toile, 91 x 121,8 cm, National Gallery, Londres.

¹²⁵ Peintre français, représentant et l'un des fondateurs du courant Impressionniste (1840-1926). Nous pensons tant à son tableau *Le Pont du chemin de fer à Argenteuil* (1873), huile sur toile, 54 x 71 cm, Musée d'Orsay, Paris, qu'à sa série de douze toiles dont le sujet est *La Gare Saint-Lazare* réalisée l'année 1877.

¹²⁶ Sculpteur français appartenant à la dernière moitié du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (1840-1917). Il est considéré comme un des représentants de la sculpture moderne.

¹²⁷ Nous renvoyons le lecteur à l'article de SCHAUDER, Silke, « Figures de l'inachèvement : Michel-Ange et Camille Claudel », *Topique – Revue freudienne*, n°104, « Psychanalyse et Sculpture », Septembre 2008, Paris, L'Esprit du temps, pp. 173-190.

¹²⁸ Propos recueillis par GSELL, Paul, *Auguste Rodin. L'Art, entretiens*, Paris, Grasset, 1911, p. 29-30.

est multidirectionnelle, il est difficile de dire où cette figure va : tout droit, à gauche, à droite ? L'étrangeté de la position des pieds associée à ce corps sans tête interroge son devenir.

Cette œuvre joint des problématiques liées à la posture, à la tenue, à la verticalité, à l'équilibre qui parcourent les fondements, voire même les fondations, d'une œuvre d'art et de l'humain. L'œuvre se dresse, et par le rapport qu'elle instaure avec le regardeur, si bien nommé par Marcel Duchamp¹²⁹, elle provoque dans ce face-à-face une tension. En effet, l'homme sans tête qui marche n'est pas un vrai marcheur. Lorsqu'on tourne autour de cette sculpture, on a l'impression qu'il marche ou bien qu'il tombe selon l'angle de vue. Rodin est fasciné par le mouvement, l'expressivité du corps que le *non-finito*, visible dans cette sculpture sans tête ni bras, permet.



Figure 6. Auguste Rodin, *L'Homme qui marche*, 1907

Sculpture en bronze, 213,5 x 71,5 x 156,5 cm, Musée Rodin, Paris

Ce désir de saisir les mouvements de l'âme à travers ceux du corps explique l'engouement de Rodin pour la danse, qui constitue l'une des sources majeures de son inspiration, et qu'il préfère à la séance de pose traditionnelle. Toutefois, à la différence d'un artiste comme Degas, Rodin ne s'intéresse pas aux ballets classiques, et leur préfère les expérimentations de Loïe Fuller, Isadora Duncan, Nijinski et les

¹²⁹ Peintre et plasticien français (1887-1968), naturalisé américain en 1955, Duchamp n'a appartenu à aucun courant, créant une œuvre avant-gardiste, et réfléchissant au statut de l'art, de l'artiste et de l'œuvre d'art. Proche du Dadaïsme et du Surréalisme, il est cité comme références par de nombreux artistes qui se réclament d'une filiation, notamment dans l'art conceptuel et l'art minimal.

Ballets Russes, qui libèrent la danse de ses artifices et conventions et conquièrent une liberté nouvelle.¹³⁰

Cet intérêt pour la danse, art du mouvement, concourt à la modernité de l'œuvre sculptée de Rodin, qui s'est élaborée entre connaissance des maîtres anciens et recherche du geste radical, que l'on retrouvera quelques décennies plus tard dans le travail de la matière de la sculptrice Germaine Richier¹³¹.

La sculptrice représente des êtres hybrides, souvent géants et géantes monumentaux, plantés dans le sol et dans leur socle. Elle travaille la matière jusque dans ses bronzes, en étirant la terre et le plâtre, superposant les couches, en trouant, déchirant, arrachant ses œuvres qui sont pourtant « figuratives », à mi-chemin entre être humain, animal et éléments naturels. Elle insère dans le plâtre des branches d'arbre et des feuilles (*L'Homme-forêt*, 1945-1946). Ces êtres *tombés là*, ou parfois semblant se dresser dans la matière même interrogent les fondements de l'humain, in-finis, car peut-être « *infigurables*¹³² », têtes sans visage, cette « face humaine [qui] a du mal à émerger et à s'extraire du magma qui la happe inexorablement.¹³³ »

La puissance émanant des sculptures de Richier vient contraster avec les êtres tiges, les brindilles réalisées par Giacometti. Cependant, chez l'un comme l'autre, « La marche, volontaire et décidée, reste la seule assurance contre la chute.¹³⁴ » Chez Giacometti, l'homme *marche, chavire et tombe* « par le seul fait de son impuissance à rester debout.¹³⁵ » La répartition du poids selon que les figures marchent ou tombent apporte une qualité tantôt légère, tantôt massive et ancrée dans le sol. Ce n'est pas anodin qu'Yves Bonnefoy à propos du travail de Giacometti tente de trouver la limite entre stabilité et déséquilibre, toujours au bord, toujours précaire chez l'artiste : « qu'y a-t-il de plus proche de l'équilibre heureux que l'équilibre

¹³⁰ Citation recueillie sur le site du Musée Rodin, [En ligne] URL : <https://www.musee-rodin.fr/ressources/processus-de-creation/corps> (Dernière consultation le 24 août 2021)

¹³¹ Élève du sculpteur Antoine Bourdelle (1861-1929), Richier (1902-1959) est une sculptrice digne héritière des préceptes posés par Rodin et par son maître.

¹³² FRÉCHURET, Maurice, *L'Envolée, l'enfoncement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition Musée Picasso (Antibes) du 30 juin au 30 septembre 1995/Musée d'art moderne (Villeneuve d'Ascq) du 27 janvier au 28 avril 1996, Paris, Albert Skira/Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 84.

¹³³ *Ibid.*

¹³⁴ *Op. cit.*, p. 99.

¹³⁵ *Ibid.*

rompu ?¹³⁶ » L'artiste lui-même confie qu'au final ce n'est pas tant la chute qui l'attire, mais son exact opposé : « J'ai toujours eu l'impression ou le sentiment de la fragilité des êtres vivants comme s'il fallait une énergie formidable pour qu'ils puissent tenir debout.¹³⁷ » Cette interrogation semble faire écho à la sculpture *L'Homme-forêt* (Figure 7) de Germaine Richier. Un pied posé au sol à plat et l'autre légèrement décollé, comme en situation de marche ou tentant de se défaire de la matière dans laquelle il est pris, cette sculpture n'est ni stable ni déséquilibré. Le corps est légèrement penché en avant, comme pour signifier qu'il avance, mais il est cependant bien planté, comme figé.

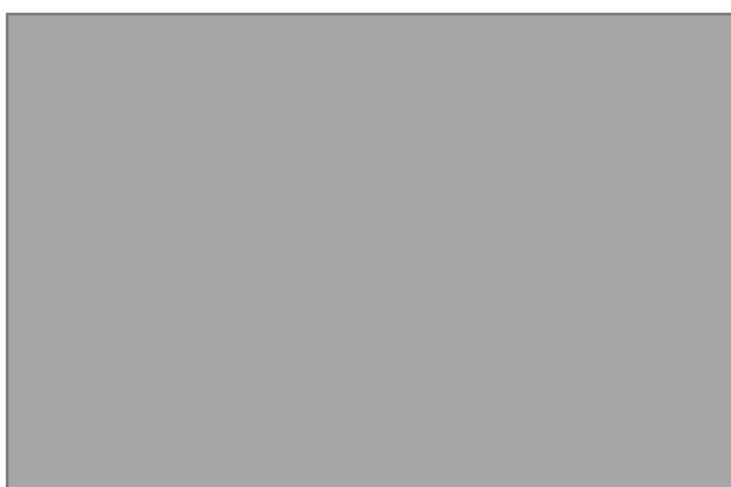


Figure 7. Germaine Richier, *L'Homme-forêt*, 1945-1946

Bronze, 94 x 45 x 45 cm, galerie Krugier-Ditesheim Art Contemporain, Genève

Elle place la femme et l'homme au centre de sa création et s'est saisie de l'humain afin de construire une nouvelle image du corps, qui induit métamorphoses et destruction de la forme. C'est une sorte de préfiguration pour les futurs mots de Deleuze à propos du peintre Francis Bacon¹³⁸ : « Les déformations par lesquelles le corps passe sont aussi *les traits animaux* de la tête.¹³⁹ »

¹³⁶ BONNEFOY, Yves, *Giacometti*, Paris, Flammarion, 1991, p. 326.

¹³⁷ JULIET, Charles, *Alberto Giacometti*, Paris, Hazan, 1985, p. 67.

¹³⁸ Peintre irlandais (1909-1992). Il est un représentant de l'art moderne et souvent rangé dans le mouvement expressionniste. Ses toiles sont empreintes d'une grande violence, d'une défiguration des corps et des visages. Il est surtout connu pour la réalisation de toiles en triptyques qui créent une sensation de théâtralité, par la disposition des corps dans l'espace et par le traitement des couleurs.

¹³⁹ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon – Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 27.

En effet, le corps a perdu sa forme originelle et la vie qui le parcourt est comme suspendue. Richier effectue un voyage à Pompéi en 1935 qui l'impressionne beaucoup, et dont elle garde en mémoire les corps figés dans la cendre et l'éternité. La mutation qu'elle opère ne se fait jamais sans souffrance chez l'artiste : les visages sont balafrés, les corps ouverts et la chair déchiquetée mise à nu jusqu'aux entrailles, parfois avec une fourche plantée au milieu du ventre. Elle révèle l'intérieur chaotique du corps en pleine transformation. La dimension tactile de ses œuvres est très importante, ce sont des figures surgissant de la nature : *L'Ogre* (Figure 8), *L'Ouragane*¹⁴⁰, *L'Orage*¹⁴¹, monstres irréels qui semblent jaillir d'un monde originel oublié, à peine finis. C'est cet accent sur la matière qui apporte toute la théâtralité à son travail.



Figure 8. Germaine Richier, *L'Ogre*, 1949 (détail)

Bronze, 81 x 45 x 41 cm, collection Centre Georges Pompidou

Cette approche se retrouve dans le travail de l'artiste contemporain Olivier de Sagazan¹⁴², qui se couvre le visage de terre glaise, de peinture et de toutes sortes de matériaux dans ses performances, avant de s'arracher littéralement le visage comme dans

¹⁴⁰ Bronze, 1949, 179 x 67 x 43 cm, collection Centre Georges Pompidou.

¹⁴¹ Bronze, 1947-1948, 197 x 77 x 50 cm, collection Centre Georges Pompidou.

¹⁴² Artiste français né au Congo (1959-), Sagazan enseigne d'abord la biologie avant de se consacrer à la sculpture et à la peinture. Il a collaboré avec divers artistes, issus d'horizons très différents : le réalisateur américain Ron Frick pour le film *Samsara* (2011), la chanteuse Mylène Farmer pour le clip *À l'ombre* (2012), les créateurs de mode britanniques Gareth Pugh et Nick Knight pour le film « It's not a show » (2017), le photographe de mode italien Mario Sorrenti pour son film *Discarnate* (2018), entre autres.

*Transfiguration*¹⁴³ (1998) (Figure 9) ou ses interprètes leurs parties intimes dans *La Messe de l'âne – Ainsi sois moi*¹⁴⁴ (2021), comme s'il s'agissait d'arracher la vie de soi. Il joue sur notre sentiment de sécurité et de bien-être, en nous mettant volontairement face au monstre en nous, qui se rapproche du *Selbstbemalung* (*Peinture sur soi*, 1964) de l'artiste autrichien Günter Brus¹⁴⁵. Dans le petit recueil édité suite à une exposition des œuvres de Sagazan, le critique d'art Bernard Noël cite l'écrivain Michel Surya qui créa le concept d'« humanimalité », qui lui correspond tout à fait.¹⁴⁶



Figure 9. Olivier de Sagazan, *Transfiguration* (1998) © Didier Carluccio

Restent en mémoire les visages sans nez, sans bouche, sans mâchoire, balafrés et mutilés des milliers de soldats revenus de la Première Guerre Mondiale. Les « gueules cassées » ont été un choc pour les personnes restées dans les villes et les campagnes. Il y a alors eu une volonté de réparer ces visages au sortir de la Guerre, pour en effacer les

¹⁴³ Performance présentée pour la première fois à la Galerie Marie Vitoux (Paris). Direction artistique / Conception : Olivier de Sagazan ; Interprétation : Olivier de Sagazan

¹⁴⁴ Performance pour six interprètes, présentée pour la première fois dans le cadre de la Biennale de danse de Venise (Biennale Danza Venezia) le 27 juillet 2021, pour le quinzième Festival International de Danse Contemporaine. Direction : Olivier de Sagazan ; Assistant à la direction : Anas Sareen ; Création et interprétation : Olivier de Sagazan, Alexandre Fandard, Leila Ka, Shirley Niclais, Stephanie Sant, Ele Madell ; Lumières : Pacome Boisselier ; Production : Ipsul ; Coproduction : Ville de Saint-Nazaire, Région Pays de la Loire, Théâtre du Mac Orlan de Brest, Le Palc de Châlons-en-Champagne, Scène nationale de Saint-Nazaire.

¹⁴⁵ Peintre et performeur autrichien, Brus (1938-) utilise souvent son propre corps dans son travail. Il s'inscrit dans le courant de l'Actionnisme viennois à la fin des années 1950 et au début des années 1960, avec notamment les artistes Otto Mühl (1925-2013), Hermann Nitsch (1938-). Il s'intéresse aux tabous et à la transgression.

¹⁴⁶ SAGAZAN (de), Olivier (ss. la dir. de), *Quand le visage perd sa face. La défiguration en art*, Catalogue d'exposition, Le Pouliguen, 4 avril-10 mai 2009, Nantes, LNG, 2009, p. 36.

stigmates. On invente alors prothèses et ustensiles pour d'abord « dissimuler » ces béances et des déformations. La plupart du temps, les soldats se refusent à les porter car elles représentent une gêne pour eux au quotidien, en raison du poids ou même des irritations qu'elles peuvent provoquer sur la peau. La défiguration des visages fait apparaître plus clairement l'expression « visage sans visage ». La réparation des corps par les prothèses des bras ou des jambes est utilisée soit pour renvoyer au front les soldats qui ne sont pas trop blessés, soit pour faire revenir les soldats dans la vie civile et reprendre une activité manuelle ouvrière.

Au-delà des corps mutilés, il fallait également réparer les tourments intérieurs que ces soldats avaient rencontrés pendant la guerre et les traumatismes et troubles mentaux laissés bien des années après. La reconnaissance du recours à la psychologie date de cette période : il fallait en effet réparer corps et esprit.

L'art va alors témoigner du choc de l'apparition dans le quotidien de ces visages et corps béants, et porte les traces qu'un tel événement a distillé dans les mémoires. Les artistes allemands Otto Dix ou Georges Grosz se sont intéressés à ces visages abîmés par la guerre dans leur peinture ou leurs dessins. Il s'agit pour les artistes au-delà de la réparation des corps et des visages, de faire émerger une réparation de l'identité perdue. Et l'on ne peut s'empêcher de penser aux portraits et autoportraits du peintre irlandais Francis Bacon, représentant du courant expressionniste de la peinture de la deuxième moitié du XX^e siècle, dont le travail repose sur le fait de « défaire le visage, retrouver ou faire surgir la tête sous le visage¹⁴⁷ » et par là même, de faire apparaître « la viande ». Cette obsession chez l'artiste revêt plusieurs significations, d'ordre érotico-sexuel d'une part, d'ordre métaphysique d'autre part. Bacon est aussi très marqué par les deux grands conflits mondiaux ainsi que par les abus qu'il a subis enfant et par la violence de la réalité¹⁴⁸.

Déjà à l'aube du XX^e siècle, un changement dans les modes de représentation du corps s'opère. L'apparition de la photographie et du cinéma contribue par l'usage du gros plan, du ralenti, de l'accélération, du rapprochement des images par le montage à modifier la figuration du corps, son rapport au temps et au réel. Particulièrement intéressées par le

¹⁴⁷ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon - Logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, p. 27.

¹⁴⁸ Dans les entretiens réalisés avec le critique d'art David Sylvester, Bacon raconte comment son enfance, sa vie et l'époque ont imprégné sa peinture et également comment il a tenté de rendre compte de la « violence de la réalité » à laquelle il était habitué depuis sa jeunesse. SYLVESTER, David, *The Brutality of Fact. Interviews with Francis Bacon* (1981), New York, Thames & Hudson, 1999, p. 81-82.

théâtre et le rapport direct au spectateur que ce dernier offre, les artistes des avant-gardes futuristes et dadaïstes perçoivent dans le rapport au corps et au geste une expression du « dynamisme universel¹⁴⁹ ». Reléguant la peinture à une expression de « la vitesse [...] et l'amour du danger¹⁵⁰ », les futuristes plongent le siècle dans la modernité en proposant par le biais de la performance un art quasi-total, à la fois théâtre, objet d'art et poésie, empreints de violence, tournés vers le futur. Les œuvres des artistes plasticiens Umberto Boccioni¹⁵¹ ou Luigi Russolo¹⁵² sont irriguées par ces mêmes recherches. Ces derniers adoptent le principe de la chronophotographie, d'après les ouvrages d'Étienne-Jules Marey¹⁵³ et d'Eadweard Muybridge¹⁵⁴, afin de faire l'apologie de l'art moderne, entièrement consacré au mouvement et à la vitesse. Dans leurs œuvres, la posture debout et la marche à elles seules évoquent la multitude des mouvements effectués par le corps, l'oscillation de la figure multiple, fragmentée et décomposée, qui suggère une perte de l'équilibre invitant à une réflexion sur la chute dans la toile de Russolo.

¹⁴⁹ *Manifeste des peintres futuristes, Extraits*, dans LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, proclamations, documents*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973, p. 163.

¹⁵⁰ MARINETTI, Filippo Tommaso, *Le Manifeste du futurisme*, paru dans *Gazzetta dell'emilia* de Bologne, le 5 février 1909, puis en français dans *Le Figaro* du 20 février 1909, [En ligne], URL : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2883730/f1.item.langfr.zoom> (dernière consultation le 12 mai 2021).

¹⁵¹ Peintre et sculpteur futuriste italien (1882-1916).

¹⁵² Peintre et compositeur futuriste italien (1885-1947).

¹⁵³ Médecin et photographe français (1830-1904), Marey s'intéresse au mécanisme animal, à la manière dont les animaux se déplacent. Il crée la chronophotographie en 1882 (qu'il appelle alors encore « photochronographie »), qui consiste à prendre en rafale des instantanés d'un corps en mouvement et de pouvoir en analyser les différentes positions.

¹⁵⁴ Photographe britannique (1830-1904), Muybridge s'inspire des écrits de Marey et en 1879 il met au point le zoopraxiscope, qui consiste à recomposer le mouvement par la vision rapide et successive des phases du mouvement. Les travaux de l'un et de l'autre annoncent l'apparition du cinéma, dont les premières tentatives émergent au début des années 1890.



Figure 10. Umberto Boccioni, *Forme unique de continuité dans l'espace*, 1930
Bronze, 112 x 88 x 40 cm, The Metropolitan Museum of Art, New York



Figure 11. Luigi Russolo, *Synthèse plastique des mouvements d'une femme*, 1912
Huile sur toile, 104 x 140 cm, Musée de Grenoble

D'avant-garde en avant-garde, le mouvement et la performance fédèrent des artistes issus de mondes et de disciplines différentes. La place du corps devient de plus en plus prépondérante, et depuis les années 1960, il s'agit pour les artistes de montrer des rapports équivoques, ambigus, multiples, protéiformes, qui passent par la glorification ou par le questionnement des limites. La chute devient un « motif » récurrent pour de nombreux artistes, d'Yves Klein¹⁵⁵ à Chris Burden¹⁵⁶, en passant par Bas Jan Ader¹⁵⁷ ou Dennis Oppenheim¹⁵⁸. Tous montrent un certain rapport au réel, à la limite dépassée, à la douleur, à l'itération d'un geste, comme autant de modes d'expression de leur individuation liée au monde par la nature même de la matière corps. Nous serons attentifs à leurs démarches dans le Chapitre 3 de la Partie III.

Nous voyons comment la question de la représentation du corps et de la chute irrigue les créations, et dans le corpus de notre thèse, il s'agira de mettre en évidence la manière dont les artistes permettent d'entrevoir réparation et consolation, de et avec soi-même, du et avec le vivant. Une filiation de l'intention créatrice dans la réflexion sur le croisement des arts est

¹⁵⁵ Artiste français (1928-1962).

¹⁵⁶ Artiste et performeur américain (1946-2015).

¹⁵⁷ Performeur, cinéaste et photographe néerlandais (1942-1975). Il s'est installé aux États-Unis à partir de 1963.

¹⁵⁸ Artiste américain (1938-2011).

discernable, tant la figuration et la représentation de la chute appellent à un dépassement des formes habituelles et révèlent des capacités à faire dialoguer expériences et formes artistiques. En effet, ces différents constats nous ont permis d'analyser la notion de chute en danse contemporaine, en cirque et dans les arts visuels.

Dans l'histoire de la danse, et en particulier aux XVIII^e et XIX^e siècles, la chute est synonyme d'échec, d'accident. Afin de ne pas provoquer les moqueries du public, les ballerines s'imposent une maîtrise irréprochable, le but étant l'élévation, voire l'envol ou son illusion. Cette interprétation de la chute « comme drame¹⁵⁹ » se poursuit jusque dans les expérimentations chorégraphiques du théoricien du mouvement allemand Rudolf von Laban¹⁶⁰, qui place la notion d'effort au cœur de sa réflexion en les associant aux facteurs moteurs de poids, d'espace, de temps et de flux¹⁶¹.

Ses recherches pour la danse concernent les composantes spatiales, gravitaires, le rythme, les différentes qualités de mouvement. Il propose également d'assimiler le mouvement à de l'architecture vivante, et utilise alors la « kinesphère » comme figure de référence. Il s'agit d'une sphère imaginaire dont le danseur est le centre, formée par tous les points de l'espace que peuvent atteindre les extrémités du corps, sans déplacement des pieds sur le sol.

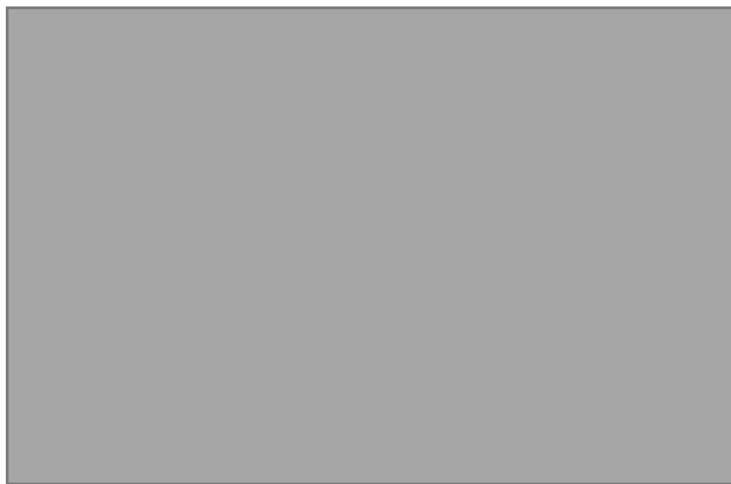


Figure 12. La « Kinesphère » de Laban

¹⁵⁹ LABAN, Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », Beaux-Arts, 1994, p. 19.

¹⁶⁰ Danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse hongrois (1879-1958).

¹⁶¹ Il s'agit de distinguer dans ce facteur un « flux libre » qui n'est soumis à aucune contrainte et un « flux contrôlé » qui organise des mouvements entravés.

Le centre du corps du danseur et le centre de la kinesphère se confondent, et lorsque le danseur se déplace dans l'espace, il déplace avec lui cette « bulle ». Les possibilités de mouvement sont ensuite décomposées en fonction des lignes de direction qui passent toutes par ce centre. On obtient ainsi un parallélépipède ne rejoignant les extrémités des différentes directions (Figure 13) : la verticale haut-bas, l'horizontale gauche-droite, et la transversale devant-derrrière. En ajoutant à ces trois directions les diagonales intermédiaires, on obtient la figure fondamentale de l'icosaèdre, formée de douze sommets (Figure 14).



Figure 13. Les trois directions



Figure 14. L'icosaèdre

Laban compose à partir de de cette figure des « gammes » de mouvement qui explorent les différents trajets possibles reliant les douze points obtenus. Il introduit ainsi une notion fondamentale de la danse moderne : le mouvement est constitué par le trajet entre différents points de l'espace et non plus, comme c'était le cas dans la technique classique, par une succession de poses. Formé à l'architecture, Laban voit le mouvement comme intimement lié à l'espace. Selon lui, « L'espace est un aspect caché du mouvement et le mouvement est un aspect visible de l'espace.¹⁶² »

Au XX^e siècle, la chute devient « une figure récurrente de la danse contemporaine » qui « trouve son aboutissement dans l'usage du sol »¹⁶³, déterminant dans la représentation de la chute, afin de « créer au sol des chocs efficaces, composer des impuretés, s'adresser à la terre comme à l'espace du bas matérialisme, marteler le plancher [...] »¹⁶⁴.

Dans les arts du cirque, la pratique de l'acrobatie accueille volontiers les mouvements de chute, qui accompagnent l'action gravitaire et des transferts de poids, y compris lorsqu'il s'agit d'effectuer des figures inversées, c'est-à-dire la tête en bas. Elle peut alors côtoyer l'univers du clown, propre à provoquer le rire et dérangeant les codes établis.

Le corps qui tombe est souvent le résultat d'un accident au cours duquel le corps se comporte comme un objet soumis à la gravité, bien qu'il ne soit pas supposé toucher le sol de la même manière qu'un objet., puisqu'il n'a pas la même densité. Il ne tombe pas lourdement à la manière d'une pierre, ni légèrement à la manière d'une plume. Il y a un mélange étrange de grâce et de violence dans un corps qui tombe. Le spectateur admire l'élégance du mouvement de la chute – y compris lorsque celle-ci est volontaire, « écrite », et non accidentelle, comme dans le cas d'imprévus liés à la perte d'équilibre de la part d'un danseur ou d'un quidam dans la rue -. Nous retenons parfois même notre souffle lorsque le corps touche le sol, par crainte de l'impact, de bruit, de la brisure, de la blessure possible.

¹⁶² LABAN, Rudolf, *Espace dynamique. Textes inédits, Choreutique et Vision de l'espace dynamique*, Bruxelles, Contredanse, 2003, p. 4.

¹⁶³ LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Bruxelles, Contredanse, coll. « Librairie de la Danse », 2004, p. 98.

¹⁶⁴ DIDI-HUBERMAN, Georges, « Geste, fêlure, terre », dans Formis Barbara (dir.), *Gestes à l'œuvre*, Compte-rendu de la journée d'étude de décembre 2006, Maison H. Heine de la Cité internationale de Paris, Le Havre, De l'Incidence/ESBACO, 2008, p. 17.

L'image de la chute sur les scènes et dans les œuvres plastiques contemporaines ouvre sur les fragilités de l'être humain, et met aussi en avant ses capacités à transfigurer ces failles pour tendre vers une poésie du monde. Le corps est ici aux premières loges, il est l'origine, le support et l'objet d'interprétation de la chute. La chute n'est pas la seule manifestation d'un mal-être ou d'une douleur. Figurer la chute dans une œuvre scénique ou plastique nous interroge sur la nécessité de rendre compte de ses multiples modalités. Là où le spectateur pourrait entrevoir un masochisme dans la chute répétée au sol, nous préférons y voir le symbole d'une « relation de l'homme à son corps [comme] un enchevêtrement complexe de données existentielles et psychologiques.¹⁶⁵ » La chute offre des possibilités : « La "chance" est la "chute" : chance a la même origine (*cadentia*) qu'échéance. Chance est ce qui échoit, ce qui tombe (à l'origine bonne ou mauvaise chance). C'est l'aléa, la chute d'un "dé".¹⁶⁶ » La chute est un symbole de dynamisme, d'apprentissage, de métamorphose et de transfiguration et d'une certaine manière un signe de résistance à ce qui est figé.

On assiste en effet à deux versants de la chute, avec d'un côté, ce qui est une lecture bergsonienne du monde, dans laquelle la chute serait liée au rire et au burlesque, et de l'autre côté, ce qui se rapproche d'un saisissement proche de Camus dont la principale caractéristique réside dans l'inéluctabilité et la répétition d'un geste sisyphéen. Comment lire l'un sans voir l'autre ? Comment échapper à la manifestation dramatique d'une part et à la manifestation de maladresse empreinte de drôlerie d'autre part ? Le clown face à l'acteur tragique. Est-ce que ses dimensions se manifestent dans les œuvres observées dans notre étude ? Si oui, comment ? Si non, pourquoi ? Quelles corrélations déceler entre ces chutes variées et les corps qui les transportent ?

Ces corps, qui exposés aux regards – sur scène ou dans des expositions - véhiculent gestes, émotions et sens. La porosité du corps entre son environnement spatial, son univers social et son vécu lui offre une réelle capacité à être changeant, jamais fixé, toujours plus trouble. Cette disposition, cette disponibilité au monde dépasse alors la notion de résilience, selon laquelle tout corps ou objet ayant subi une altération reviendrait à son statut initial. En

¹⁶⁵ LE BRETON, David, *Anthropologie de la douleur*, Paris, Métailié, coll. « Sciences humaines », 1995, p. 55.

¹⁶⁶ PETRESCO, Doina Maria, « La danse – entre fondation et ruine », Bruni-Ciro (ss la dir. de), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 306.

d'autres termes, ces corps qui tombent sur scène, jouant sans cesse cet instant de perdition d'un état préalable de verticalité et d'adresse, apparaissent tout à fait différemment au spectateur, mais aussi à eux-mêmes, tant la charge symbolique et proprement physique s'étend émotionnellement pour le spectateur, mais aussi pour eux-mêmes. Difficile d'ôter la part de risque et de danger d'un tel mouvement, qui bien souvent se répète au fil du spectacle. La prouesse et l'adresse des artistes, danseurs et acrobates résident alors dans ce qui s'apparente à un « art de la chute », c'est-à-dire savoir tomber, mais aussi dans les moments qui encadrent la chute, à savoir les moments de verticalité, où tenir debout est de l'ordre du miracle.

Dans cette observation de la chute, sa relation à l'accident – à la fois moral, matériel, physique – qui modifie la matérialité du corps mais aussi l'âme (en cela la question de la trace, d'une mémoire *incorporée* apparaît clairement comme sous-jacente) interpelle sur la notion d'échec, et la poésie que l'on peut y déceler.

Le corps est pour le philosophe Jean-Luc Nancy « immanquablement désastreux¹⁶⁷ », toujours tombant, toujours tombé, une définition qui coïncide avec l'idée développée par David Le Breton à propos d'une volonté « d'abolir le corps, de l'effacer purement et simplement », née de l'idée que le corps est encombrant pour l'humain, car « lieu de la chute.¹⁶⁸ » Son poids ordonne son rapport au monde, il est sa condition première, qui le met sur un pied d'égalité avec les autres espèces vivantes mais aussi les objets inanimés. Ce qui apporte la grâce du corps scénique, c'est le souffle et le mouvement. « Ainsi le danseur peut figurer la coexistence de la pesanteur – qui est le signe de notre chute (dans la mort et dans le péché) – et de l'envol, du dépassement vers le haut, de la quête de l'absolu et de la transcendance, de l'aptitude de transformer en art ce qui est la trame quotidienne de notre vie condamnée à la lourdeur.¹⁶⁹ »

¹⁶⁷ NANCY, Jean-Luc, *op. cit.*, p. 10 : « Aurions-nous inventé le ciel dans le seul but d'en faire déchoir les corps ? [...] Corps immanquablement *désastreux* : éclipse et tombée froide des corps célestes. »

¹⁶⁸ LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité* (1990), Paris, PUF, coll. « Quadrige. Essais débats », 2008, p. 101-102.

¹⁶⁹ KLEIN, Jean-Pierre, « La voie de l'âme du danseur », dans Bruni-Ciro (ss la dir. de), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 121.

La chute ne permet pas seulement de transgresser une limite de la danse, mais aussi d'explorer l'épaisseur de cette limite. Descendre dans la profondeur vers le bas, car aussi les lieux d'en bas sont divins.¹⁷⁰

Le corps est non seulement la matière première des arts vivants, il est aussi pour les artistes du corpus la matrice de la création. En d'autres termes, « tout ce qu'on dit du corps senti retentit sur le sensible entier dont il fait partie, et sur le monde. Si le corps est un seul corps dans ses deux phases, il s'incorpore le sensible entier, et du même mouvement s'incorpore lui-même à un « Sensible en soi ». »¹⁷¹

Emmanuel Lévinas pose le problème du corps dans un dualisme inéluctable : « Le corps est ambigu : d'une part "être corps" c'est se tenir (être maître de soi), d'autre part c'est être encombré de son corps (être dans *l'autre*).¹⁷² » En effet, un corps propose deux axes de réflexion. D'une part, un corps propre, indépendant et intériorisé, qui respire, voit, sent, se trouve dans un environnement, un lieu, et qui ressent de la joie trouvant sa source dans la figure de l'Autre qui la limite et la nie à la fois. D'autre part, un corps dépendant du regard de l'Autre, un corps malade de cet Autre qui n'est ni *pour* lui, ni *contre* lui. Les deux s'encombrent, et ce corps ambigu se construit en pleine conscience de cette *coexistence*. Ces deux corps pour ainsi dire sont à la fois dualité et simultanéité. En ce sens, pour Lévinas, le corps est un carrefour, entre joie et ambiguïté, vulnérabilité et nudité. L'exposition au regard de l'Autre – du groupe – ouvre une brèche qui sépare notre être pour autrui, de notre être pour nous-mêmes. Exposé et fragile, le corps est pourtant autonome et actif. Les artistes du corps mettent en lumière ces ambiguïtés qui mènent les êtres à des états de crise, de chute, de vertige en soi et à un désir de consolation.

Tant que les hommes n'auront pas réalisé le paradis sur terre, l'art sera une sorte de pansement, un exutoire du désir utopique de faire œuvre absolument salutaire.¹⁷³

¹⁷⁰ PETRESCO, Doina Maria, *op. cit.*, p. 308.

¹⁷¹ LÉVINAS, Emmanuel, *Totalité et infini. Essai sur l'extériorité* (1961), Paris, Livre de Poche, coll. « Biblio Essais », 1971, p.180.

¹⁷² *Op. cit.*, p. 177.

¹⁷³ PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, Ae2cq/Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Poïétique », 1996, p. 117.

De la chute des Damnés à une quête de rédemption, la chute met les artistes et les spectateurs au cœur d'une expérience sensible, qui rappelle également la matérialité et les lois auxquelles sont soumis les corps.

1.2. Pas de côté : science et chute des corps

En effet, le mouvement de la chute des corps a été le fruit de découvertes et d'expérimentations scientifiques qui ont tenté d'en comprendre les raisons et les mécanismes.

Nombreux sont les scientifiques qui pendant les siècles passés se sont confrontés à la question de la chute, qui était pour certains une énigme à résoudre.

Aristote¹⁷⁴ dont les textes nous sont parvenus a réfléchi aux conditions de la chute des corps. En s'appuyant sur ses observations, il présente une physique, dans laquelle les théories des causes identifient les raisons pour lesquelles les événements se produisent, et en particulier la chute d'un objet. Les causes reliées à tout mouvement sont selon lui dans l'essence même des êtres et des objets. Il insiste également sur le mot mouvement qui évoque le changement de l'état précisément. Le mouvement est l'accomplissement d'un passage d'un état initial à un état final, qui se manifesterait par le repos. Selon Aristote, ce dernier était présent *en puissance* dans l'état initial. La réalisation du mouvement est par conséquent sa cause finale. Il propose dans sa *Physique*¹⁷⁵ :

Une pierre est tombée.

- La pierre était en haut : son état de pierre (*cause matérielle*) en fait un corps pesant, c'est-à-dire un corps dont l'état propre est d'être en bas, et non pas en haut.

- La pierre est tombée : elle est allée rejoindre son lieu propre (*état* : être en bas). SA chute est due à cet objectif (*cause finale*).

Ainsi pour Aristote, dont les affirmations ont été reprises par l'Église lors du Concile de Trente à la fin du XVI^e siècle, la chute d'un corps n'est qu'un problème d'*état qualitatif*, qu'il faut savoir classer comme il convient dans la logique du monde. Il s'interroge sur le vide et la façon dont le corps peut y être emporté. Il suppose alors que la masse intervient dans la

¹⁷⁴ Philosophe grec ((348 av. J.-C.-322 av. J.-C.).

¹⁷⁵ ARISTOTE, *Physique ou Leçons sur les principes généraux de la nature*, traduction par Pierre Pellegrin, Paris, Flammarion, coll. « Philosophie », 2000.

chute des corps, et c'est dans la nature des choses lourdes de tomber, plus vite alors que les objets légers.

Cette idée sera contrariée par les avancées apportées par Galilée¹⁷⁶. Ce dernier va en effet privilégier l'expérience au profit de la vérité plutôt que l'argumentation. Dès qu'il énonce sa loi de la chute des corps vers 1602, qui sera publiée dans ses *Dialoghi dei massimi sistemi*¹⁷⁷, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde* en 1632, il est confronté à plusieurs problèmes. Mathématicien, physicien et astronome italien, Galilée expérimente en effet la loi de la chute des corps et en ce sens, il représente sans aucun doute le scientifique moderne obéissant aux principes de l'observation et de l'application de ces dernières sous forme de lois. Partant d'une hypothèse dans le domaine de la physique, il parvient à l'appliquer à des objets, selon le principe reliant le temps et le mouvement, ce dernier pouvant être ainsi mesuré.

Le premier problème que Galilée rencontre est de comprendre pourquoi un kilogramme de plomb tombe comme deux kilogrammes de plomb – nonobstant la résistance de l'air. Son raisonnement est très subtil. Plutôt que de le reprendre, examinons un problème similaire : la chute ralentie d'un pendule simple. Le mouvement de deux pendules identiques, placés côte à côte est évidemment exactement le même. Si par l'action de la pensée, nous lions les deux masses précédemment séparées, rien n'est changé, et ce, même si c'est un pendule de deux kilogrammes que nous avons maintenant devant nous. C'est un argument du même type qu'utilise Galilée : le mouvement d'un pendule ou de n'importe quelle chute ralentie – et sans frottement – est indépendant de la masse ponctuelle qui glisse le long de la courbe que l'objet qui tombe embrasse. Le fait le plus remarquable dans l'énoncé de Galilée est l'indépendance de la masse, quels que soient les corps. Cela s'applique donc également aux corps vivants. Ce fait d'expérience est le principe de base de la relativité générale, appelé « principe d'équivalence ».

À Padoue, le jeune Galilée monte au sommet d'une église afin d'étudier la chute, en commençant par la comparaison de chutes d'objets de même taille. En laissant tomber simultanément d'une hauteur importante des boules de tailles et de masses différentes, dans

¹⁷⁶ Mathématicien, géomètre, physicien et astronome italien (1564-1642).

¹⁷⁷ GALILÉE, *Dialogue sur les deux grands systèmes du monde*, traduction par René Fréreau, Paris, Seuil, 2000.

des matériaux aussi divers que le liège, le bois, le plomb, elles semblent toutes arriver en même temps. Une de ses conclusions est que deux objets tombent à la même vitesse dans le vide, quelle que soit leur masse.

Pour aller plus loin dans sa démarche, il met au point un système lui permettant des observations plus poussées. En utilisant un plan incliné pour faire rouler une bille, Galilée a l'intuition qu'en dehors des forces de frottement, la bille subit la même contrainte que si elle était lâchée verticalement du haut de l'église. Combiné à une faible inclinaison, le temps t est considérablement rallongé et il devient mesurable. Il trouve alors une astuce afin de mesurer le temps, qui consiste à faire couler une bonbonne d'eau dans un récipient pendant le laps de temps considéré de la chute de l'objet. Ensuite, il ne lui reste plus qu'à mesurer le volume d'eau recueillie. D'apparence relativement simple, cette démarche oblige une attention toute particulière à la synchronisation parfaite des deux mouvements, celui de la chute de la bille et celui de l'eau versée. Il invente donc un autre système de mesure en déposant à égale distance sur le parcours de la bille, des clochettes qui tinteront au passage de cette dernière. Il découvre alors que les clochettes ne sonnent pas à un rythme régulier. En déplaçant les clochettes sur le plan incliné, il parvient à faire en sorte qu'elles sonnent à intervalles réguliers. Il mesure alors les distances qui séparent les clochettes les unes des autres, et il découvre que ces intervalles ont une progression très précise, qui respecte le facteur mathématique de $1 - 4 - 9 - 16$, soit $1^2, 2^2, 3^2, 4^2 \dots$

Johannes Kepler¹⁷⁸ qui a notamment étudié l'hypothèse héliocentrique développée par Nicolas Copernic¹⁷⁹, écrit *Somnium*, dans lequel il tente de montrer les problèmes posés par l'attraction terrestre et la pesanteur, en imaginant un voyage de la Terre à la Lune par deux personnages. La violence du départ, la diminution progressive de la pesanteur qui à la fin s'annule – qui correspondrait à l'état d'apesanteur actuel -, puis l'attraction croissante de la Lune qui reste néanmoins plus faible que celle sur Terre. Le corps est donc pris entre deux univers, deux mondes, qui le font osciller entre attraction terrestre et soulèvement, entre chute et envol, poids et suspension.

¹⁷⁸ Astronome allemand (1571-1630).

¹⁷⁹ Astronome polonais (1473-1543), il a rédigé un traité d'astronomie entre 1507 et 1515, intitulé *De Hypothesibus Motuum Coelestium a se Constitutis Commentariolus*, connu communément sous le titre *Commentariolus*.

Il faudra attendre le XVII^e siècle pour voir ces expérimentations être poursuivies. Et c'est Isaac Newton¹⁸⁰, qui à la suite de Galilée et Kepler, relie les lois de l'astronomie et de la pesanteur, après avoir eu l'intuition dite de « la pomme », parabole exprimant ce raisonnement, dans les années 1665-1666.

En marchant dans son verger, il observe la chute d'une pomme, alors que la lune brille dans le ciel. Newton se pose alors la question de savoir pourquoi la lune ne tombe-t-elle pas, elle aussi. L'évidence se fait jour pour lui : la lune tombe, sinon, elle s'éloignerait de la Terre à tout jamais, emportée par sa vitesse. Ce qui la retient sur son orbite est précisément une force sans support physique, à savoir la gravitation. Il publie en 1687 *Philosophiæ Naturalis Principia Mathematica*, en français *Principes mathématiques de la philosophie naturelle*.

Entre 1687 et 1915, bien des tentatives seront expérimentées pour corriger cette loi de la chute des corps. Mais la plupart du temps, comme le souligne Alexandre Koyré¹⁸¹, dans son ouvrage consacré au sujet¹⁸², les apports seront de faible ampleur et s'apparenteront davantage à des réécritures.

Jusqu'au XX^e siècle, la gravitation newtonienne avait l'incontournable qualité de fournir les résultats théoriques les plus conformes à l'expérience et à l'observation. Toutefois, elle fut également jugée insatisfaisante sur plusieurs points, y compris par Newton lui-même. En effet, le problème que pose le vide est difficile à résoudre pour lui : la force de gravitation agit à distance à travers ce vide, cet espace ouvert, et ce, de manière instantanée. Dans une lettre au théologien britannique Richard Bentley, Newton écrit en 1692 :

Que la gravité soit innée, inhérente et essentielle à la matière, en sorte qu'un corps puisse agir sur un autre à distance au travers du vide, sans médiation d'autre chose, par quoi et à travers quoi leur action et force puissent être communiquées de l'un à l'autre est pour moi une absurdité dont je crois qu'aucun homme, ayant la faculté de

¹⁸⁰ Philosophe, mathématicien, physicien, astronome et théologien britannique (1643-1727).

¹⁸¹ Philosophe et historien des sciences français (1892-1964).

¹⁸² KOYRÉ, Alexandre, *Chute des corps et mouvement de la Terre, de Kepler à Newton. Histoire et document d'un problème*, Paris, Vrin, 1973.

raisonner de façon compétente dans les matières philosophiques, puisse jamais se rendre coupable.¹⁸³

Cette critique fut négligée par certains ou contournée par d'autres en utilisant une sorte d'éther mécanique, milieu incolore, impalpable et impondérable, transmettant instantanément la force d'attraction : idée introduite par Newton lui-même. Mais cet éther est toujours resté une hypothèse passive, n'intervenant pas dans les calculs, ayant le statut d'hypothèse rassurante quant à la cohérence de cette théorie.

Au XIX^e siècle, sous l'impulsion de Michael Faraday¹⁸⁴, la notion de champ est introduite, permettant de regarder le problème en utilisant la notion de « flux », indispensable pour le développement de l'électromagnétisme notamment, et plus tard pour la modélisation de la gravitation par Einstein. L'attraction telle que démontrée par Newton ne concernait que deux points où la matière était présente, et résultait de l'action immédiate, et à distance, de ces deux masses l'une sur l'autre. Autrement dit, sa découverte ne concernait qu'une infime partie de l'espace qu'elle englobe, puisque cette force régit l'espace tout entier.

L'attraction peut être décomposée en deux processus distincts, n'affectant qu'un seul corps à la fois : un processus actif, lorsque chaque corps émet un champ gravitationnel ne dépendant que de ses caractéristiques physiques, et un processus passif, lorsque chaque corps subit le champ créé par les autres corps, à l'endroit de l'espace où il se trouve. Ces deux processus, toujours réciproques et simultanés, sont de nature tout à fait différente. Il n'y a donc plus d'attraction à distance, puisqu'un corps ne subit pas une force créée par un autre corps éloigné, mais réagit à l'influence d'un champ et subit une force qui dépend uniquement des propriétés de l'espace où il se trouve. Le corps qui subit une attraction peut donc *ignorer* l'existence du deuxième corps, il ne fait que *réagir* à des conditions locales, régnant dans une région limitée de l'espace.¹⁸⁵ La dynamique d'un corps présent dans le flux gravitationnel est

¹⁸³ BALIBAR, Françoise, « Champ », dans LECOURT, Dominique, *Dictionnaire d'Histoire et de Philosophie des sciences* (1999), Paris, PUF, « Quadrige », 2006, p. 193.

¹⁸⁴ Chimiste et physicien britannique (1791-1867). Il est aussi connu pour ses travaux sur l'électrochimie et l'électrolyse.

¹⁸⁵ Ainsi, le problème posé par Newton s'est déplacé : il ne s'agit plus de comprendre comment une masse peut agir à distance sur une autre masse, mais comment les propriétés de l'espace peuvent être modifiées par la matière.

modifiée à son contact. Cette présence du champ gravitationnel dans tout l'espace explique que l'attraction ne peut pas être créée ou transportée instantanément d'un corps à l'autre.

Il ne pourrait s'agir de champ et de gravitation sans mentionner Albert Einstein¹⁸⁶, qui applique une légère correction à la loi de Newton, notamment dans le cas de Mercure et de la gravitation des planètes.¹⁸⁷

En 1915, Einstein cherche à inclure la gravitation dans sa théorie de la relativité générale. Il souhaite que les lois de la physique soient les mêmes dans tous les référentiels animés de mouvements quelconques, les uns par rapport aux autres, comme c'est le cas en danse notamment, et plus seulement qu'elles soient identiques lorsque les référentiels – corps ou objets – subissent un mouvement rectiligne uniforme. Son point de départ est le fait que tous les corps lâchés à la surface de la Terre tombent avec la même accélération, indépendamment de leurs masses. Cette observation implique que la masse gravitationnelle, définie à partir de la loi d'attraction de Newton soit la même que la masse d'inertie définie à partir de la seconde loi du mouvement. Un corps se comporte donc de la même manière vis-à-vis de l'inertie et vis-à-vis de la gravitation. Cette identité entre les deux masses, qui est accidentelle pour Newton, acquiert pour Einstein une signification profonde.

Il propose entre autres l'expérience de la pensée suivante : imaginons une grande boîte isolée dans l'espace, à l'écart de toute masse, et supposons deux observateurs, l'un à l'intérieur, et l'autre à l'extérieur de cette boîte. Lorsque cette dernière est au repos, elle définit un référentiel dit *inertiel*, dans lequel tous les corps se comportent conformément à la loi de l'inertie, selon laquelle il n'y a pas de champ de gravitation. Supposons maintenant que la boîte et l'observateur placé à l'intérieur de celle-ci soient animés par un mouvement uniformément accéléré vers le « haut ». Si l'observateur à l'intérieur abandonne à lui-même un objet qu'il a dans la main, celui-ci va tomber vers le sol de la boîte, en subissant un mouvement accéléré relatif. S'il n'est pas informé du mouvement accéléré de la boîte, l'observateur intérieur pourra penser que la boîte est au repos et qu'il y règne un champ de gravitation qui fait tomber les objets. Au contraire, l'observateur extérieur interprètera la

¹⁸⁶ (1879-1955) Physicien allemand naturalisé suisse en 1901, il prendra la double nationalité helvético-américaine en 1940.

¹⁸⁷ Il prévoit aussi que la lumière doit *tomber*, ce qu'Arthur Eddington (1882-1944) vérifie au cours des années 1919-1920.

trajectoire des corps par le mouvement accéléré de la boîte, sans faire intervenir de champ de gravitation, puisqu'il ne le subit pas lui-même.

La valeur interprétative de la gravitation est modifiée par Einstein, qui ne l'envisage plus comme force mais comme modification de la structure inertielle de l'espace-temps. De manière logique, un champ de gravitation, dont l'action est causée par la présence d'une masse – ou d'une énergie –, courbe l'espace, mais aussi le temps. Deux corps de masse différente auront le même mouvement de chute libre. Cette propriété, qui n'était qu'une coïncidence chez Newton, est maintenant expliquée. Einstein va plus loin encore. Selon lui, un corps n'est pas attiré à distance par un autre corps, mais se déplace librement dans un espace-temps courbé par les champs de gravitation, selon les propriétés locales de cet espace-temps. Ces remarques sont particulièrement importantes en ce qui concerne la danse et le cirque dans notre thèse. En effet, la danse et le cirque sont bien entendu des arts du corps, et par conséquent ils embrassent toutes les problématiques qui s'y rapportent physiquement – *stricto sensu* –, c'est-à-dire que l'espace et le temps dans lesquels ces arts se déploient sont tout aussi déterminants. Cela implique donc pour nous que nous devons y être particulièrement attentifs.

En outre, même si la théorie d'Einstein a été formulée il y a maintenant plus d'un siècle, de nombreuses observations sont venues la confirmer depuis.¹⁸⁸ Elle reste à ce jour la théorie de la gravitation la plus aboutie, toutefois sans annuler complètement le « mystère » de la chute des corps.

Pour ces scientifiques, une question demeure : pour quelle raison les corps tombent-ils ? Parce qu'ils rejoignent leur lieu naturel, qui est le centre du monde, selon Aristote. Parce qu'ils sont des parties séparées de la Terre et qu'ils tendent à la retrouver pour former un tout, selon Copernic. Parce qu'ils sont apparentés à la Terre et que deux corps apparentés cherchent à se rejoindre et à s'unir, selon Kepler. Parce qu'ils subissent la force gravitationnelle exercée par la masse de la Terre, propose Newton. Parce qu'ils sont sous l'influence du champ gravitationnel créé par la Terre en tout point de l'espace qui l'entoure,

¹⁸⁸ Entre autres, la précession du périhélie de Mercure, c'est-à-dire le changement d'orientation de l'axe de rotation de la planète et du point de son orbite le plus proche du soleil, les mirages gravitationnels, la variation de la longueur d'onde de la lumière émise par des sources placées dans les champs gravitationnels, le ralentissement du temps au voisinage d'un corps massif, la variation de la période dite « d'horloges » en fonction de leur vitesse, etc.

selon Faraday. Parce que l'espace-temps dans lequel nous vivons est façonné par la proximité de la Terre et qu'un corps en chute libre adopte une trajectoire aussi « droite » que possible, alors même qu'il le fait dans un espace-temps courbe, conclut Einstein.

Sciences et expériences humaines se croisent au fil des époques et révèlent un certain appétit pour les « expériences limites », y compris pour les artistes qui recherchent l'« extrême [qui] réside là, déjà. Dans le fait d'aller plus loin, de repousser la limite, à commencer pour l'artiste par sa propre limite.¹⁸⁹ » Les expériences de la chute de par le monde montrent en outre une quête de la prouesse, qui flirte parfois avec un danger réel, « Convoquer la mort *réelle* dans son dispositif, c'est anéantir d'office tout ce que la création artistique peut receler de vitalisme, d'aspiration à un mieux-vivre, à un mieux-être, à l'idée même de la réalisation de soi.¹⁹⁰ »

1.3. Manifestations de la chute

1.3.a. *Les Derviches tourneurs*

Les expérimentations de la chute ne sont pas toujours nécessairement le fruit de recherches scientifiques. Les hommes s'intéressant à un langage non-verbal ont recours à des expériences de chutes et de vertiges dans certains rites d'Inde, d'Amérique du Sud et d'Afrique, ou dans le *sama'* ou *semâ* des Derviches tourneurs, appartenant au soufisme, voie mystique de l'Islam fondée aux alentours des VIII^e et IX^e siècles.

La symbolique du corps renversé qui peut exprimer un désordre moral et un déséquilibre du corps fait partie des punitions qu'on inflige aux imposteurs et aux pécheurs. Il renvoie également à une certaine forme de folie, qui va s'opposer à d'autres schémas iconographiques qui vont renvoyer à la mesure, à la moralité, à la dignité et qui caractérisent des entités positives, comme les dieux, les princes et les rois, des figures d'autorité. *A contrario*, dans les textes mythologiques, le héros qui perd pied ou qu'on chasse, qu'on exclut et qui tombe, représente la punition de son orgueil et de sa vanité, mais aussi sa défaite. L'exemple de Prométhée ou du Phaéton en témoignent.

¹⁸⁹ ARDENNE, Paul, *op. cit.*, p. 13.

¹⁹⁰ *Op. cit.*, p. 12.

Dans le monde musulman, les expériences liées au vertige se trouvent dans la confrérie des Derviches. Cet ordre, appelé également *Mevlevî* rassemblés dans la *Mevleviyye* (la confrérie) – du nom de leur inspirateur Mevlânâ Celâleddîn Rûmî¹⁹¹ – évoque dans sa danse la présence de Dieu sur Terre. Inspirée par une lecture poétique de l’Islam, la pratique de leur danse giratoire s’exécute durant une célébration appelée *mukâbele* (ou *muqâbala*), signifiant en arabe « le fait de se rencontrer ».

Elle démarre par une déambulation des Derviches dans la salle, bras croisés sur la poitrine en signe de l’unité divine, et un salut ou plus précisément une inclinaison, devant le maître spirituel présent, le *cheikh*, qui, par un baiser sur leur coiffe de feutre, les autorise à danser. Les Derviches ouvrent alors leurs bras, la paume de la main droite tournée vers le ciel, tandis que la main gauche est orientée vers la terre. Ils effectuent quatre séries de tournolements en cercles concentriques, dont l’effet est accentué par leurs robes amples et blanches. Ces robes, appelées *tennûre*, enserrant le corps et tombent jusqu’au sol (Figure 15). Leur nom renvoie au linceul (*ten/tan* signifiant « corps » et *nûr* signifiant lumière) et crée un lien étroit entre la danse et la mort.



Figure 15. *Dernych bouïkechâns ou Derviches tournans, « Derviches tourneurs »,*
Planche gravée de l’*Histoire des Othomans. Mœurs, usages, costumes des Othomans, et abrégé de leur*
histoire (1812), d’Antoine-Laurent Castellan (1722-1838) et Louis-Mathieu Langlès (1763-1824),
Tome 5, p. 72

¹⁹¹ Poète persan (1207-1273) qui s’est intéressé à la mystique.

Alberto Fabio Ambrosio insiste d'ailleurs sur le fait que le Derviche, vêtu de cette manière précise, « ne fait que se souvenir de sa mort [...] et du rappel de l'Unité divine¹⁹² ». Elles produisent par ailleurs un souffle en tournant qui permet aux disciples de ressentir leur rotation. Un autre élément essentiel du costume du Derviche est la ceinture large et blanche qui vient maintenir la robe ; elle porte en effet le nom d'*elif* ou *âlif* qui correspond à la première lettre de l'alphabet arabe, dont le sens est primordial pour comprendre la relation entre le divin et le terrestre dans cette danse, comme on peut le voir sur la Figure 1. Cette lettre représente la verticalité, dans le sens d'une recherche ascensionnelle, le mouvement partant de la Terre vers le ciel, c'est-à-dire vers le divin.

En somme, tout parle des hauteurs et de la verticalité qui relie le séjour d'ici-bas aux célestes hauteurs, y compris dans le rappel de l'humble condition humaine, rôle qu'assument ces babouches en cuir noir, très adaptées pour la célébration de l'Unité et le tournoiement dans la salle du *semâ*.¹⁹³

Les disciples tournent sur leurs pieds selon la même alternance : un pied est posé à plat au sol, tandis que l'autre effectue de légers à-coups de la pointe, afin de permettre la rotation. Toute la cérémonie se déroule en musique, qu'on appelle *saz* dont le rythme s'accélère au fur et à mesure ; le *cheikh* est la plupart du temps chef de la troupe de musiciens présents. Bien entendu, le souffle a également son importance, puisque les cérémonies durent des heures entières, et la tête, inclinée vers une épaule, représente un axe, grâce auquel les *Mevlevî* se prémunissent de toute perte d'équilibre et toute chute.

Car oui, les Derviches ne tombent pas. Cependant, symboliquement, leur danse, quasi hypnotique pour le spectateur qui ressent jusque dans sa chair leurs circonvolutions, évoque l'envol, mais aussi le vertige et l'extase. Par ailleurs, la quête de leur danse demeure le vide, leurs tournoiements répétés visent en effet à les défaire de leur individualité afin « de laisser toute la place à l'Unité divine¹⁹⁴ », dont les interprétations sont multiples, qu'il s'agisse d'un retour à l'Origine divine, un voyage initiatique dans le paradis soufi, le rétablissement du lien entre danse et cosmos, la mort mystique ou l'apparition de l'énergie créatrice.

¹⁹² AMBROSIO, Alberto Fabio, *La Confrérie de la danse sacrée. Les Derviches tourneurs*, Paris, Albin Michel, coll. « Inédit. Spiritualités vivantes », 2014, p. 68.

¹⁹³ *Op. cit.*, p. 69.

¹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 23.

Tout en impliquant le spectateur dans une affirmation de la vie, les danses collectives, celles des cortèges de Bacchantes et celles des Derviches notamment, mettent en lumière l'importance liée à l'invisible, faisant côtoyer les corps avec la folie et la mort, dans une affirmation de la danse comme expression d'un certain chaos.

1.3.b. *Acrobates antiques et médiévaux*

L'histoire du cirque entretient des liens très étroits avec la chute et une certaine forme de tension tragique. Le propre du cirque est de présenter des situations dans lesquelles l'acrobate réagit par le mouvement à un mouvement dans lequel il est pris, en relation ou non avec des objets, qu'il s'agisse d'accessoires ou d'éléments scénographiques. Selon Philippe Goudard, au cirque, il est question de « résoudre dans un projet moteur une situation de déséquilibre¹⁹⁵ ». En cela, le cirque est une discipline privilégiée pour rendre compte des drames humains, notamment par le bouleversement des sens et des corps qu'il permet.

Les documents les plus anciens représentant des scènes de cirque remontent à 3500 ans avant notre ère. Il y a 3000 ans, les Égyptiens organisaient des sortes de défilés de bêtes sauvages provenant de toute l'Afrique : lions, chameaux, éléphants. La tradition acrobatique est également connue en Égypte (Figure 16) et dans les civilisations d'Asie mineure, notamment chez les Cyzicéniens¹⁹⁶, excellents danseurs de corde, et dans les civilisations hindoues, où ont été retrouvés des documents montrant d'étonnants contorsionnistes et équilibristes.

¹⁹⁵ GOUDARD, Philippe, « Conférence aux Arts Décoratifs de Strasbourg », 1996, cité par PENCENAT, Corine, « Du théâtre monde au cirque du monde », *Artpress*, dossier « Le Cirque au-delà du cercle », n°20, 1999, p. 69.

¹⁹⁶ Habitants de Cyzique, cité grecque de Mysie, sur la Propontide (actuelle mer de Marmara), fondée par les Grecs d'Ionie de la cité de Milet en 756 av. J.-C.

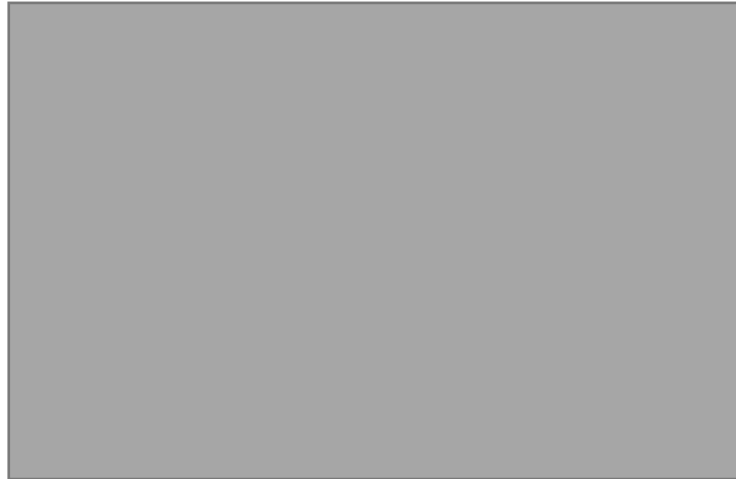


Figure 16. Antiquité Égyptienne : Acrobates portant un quatrième, d'après un relief de la Mastaba de Ptahotep à Saqqara (Sakkara), 5^e dynastie, vers 2650 - 2150 av. J.-C.
Le Caire, Institut du papyrus - © DeAgostini/Leemage

Durant l'Antiquité, les sports d'adresse et de force sont connus et appréciés, et grâce à des documents représentant des scènes qui peuvent être assimilées au cirque, notamment à Cnossos sur une fresque du Palais du roi Minos (Figure 17), datant environ du XVI^e-XV^e siècles avant J.-C., sur laquelle est représentée une scène de *taurokathapsia*, ou taurocatapsie, sport crétois consistant à sauter sur le dos d'un taureau. La co-présence animal/humain est envisagée comme démonstration d'adresse et capacité à diriger.

Le terme cirque apparaît à Rome tel que nous le connaissons aujourd'hui. L'étymologie du mot renvoie au « cercle » (*circus* en latin), qui sert à délimiter la piste utilisée pour présenter les spectacles. Pour les Romains, la piste était d'abord un ovale. Il est pour eux « un spectacle d'exaltation de la force, de l'adresse, de l'énergie humaine, où les acteurs sont entourés de toutes parts par les spectateurs¹⁹⁷ ». Tout y était mêlé : jongleurs, amuseurs publics, courses de chars, lutte avec des animaux sauvages. L'homme affrontait le danger et la mort sur la piste, comme s'en souvient Jean Genet :

Tu dois risquer une mort physique définitive. La dramaturgie du Cirque l'exige. Il est, avec la poésie, la guerre, la corrida, un des seuls jeux cruels qui subsistent. Le danger a sa raison : il obligera tes muscles à réussir une parfaite exactitude – la

¹⁹⁷ THÉTARD, Henry, *La Merveilleuse Histoire du cirque*, Paris, Julliard, 1947, p. 17.

moindre erreur causant ta chute avec les infirmités ou la mort – et cette exactitude sera la beauté de ta danse.¹⁹⁸



Figure 17. Scène de taurokathapsia, Reproduction de la fresque dite du taureau et de l'acrobate du Palais du Roi Minos à Cnossos, XVI^e-XV^e siècle av. J.-C., conservée au Musée archéologique d'Hérakleion
Copie par Émile Gilliéron (1851-1924), Gouache sur papier, 85 x 151 cm
Musée d'Archéologie Nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye © RMN-Grand Palais (Musée d'Archéologie Nationale) / Franck Raux

Le choix de représenter les animaux dans une attitude similaire à celle de l'acrobate, « déjà anormale pour le corps humain¹⁹⁹ », indique une unité dans la communauté. En effet, la ligne courbe du dos du taureau sur la fresque du Palais à Cnossos est suffisamment exagérée pour ne pas être anodine. Elle indique dans un premier temps le mouvement, voire la violence manifestée par le taureau, puis, pour attirer le regard et suggérer l'admiration si ce n'est l'effroi, elle sert à accentuer la prouesse de l'acrobate sur son dos, puisqu'il est lui-même dans une position inconfortable. Il s'agit en quelque sorte de rejoindre le monde à l'envers, symboliquement contenu dans le monde de la mort, de la magie ou de la sorcellerie, dans lesquels, selon le spécialiste de littérature latine Joël Thomas, « tout se fait *à rebours* de la normale.²⁰⁰ » La co-présence animal/humain est pensée comme démonstration d'adresse et capacité à diriger, mais aussi comme prière aux Dieux dans le but d'octroyer aux populations

¹⁹⁸ GENET, Jean, *Le Funambule* (1955), Paris, Gallimard, 2010, p. 19.

¹⁹⁹ THÉTARD, Henry, *Op. cit.*, p. 75.

²⁰⁰ THOMAS, Joël, « Deux figures de l'imaginaire gréco-romain : l'acrobate et le plongeur », dans PEYLET, Gérard (ss la dir. de), *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 79.

des proies abondantes pour la survie du groupe. Les raisons de la pratique de ce rite ne sont pas claires, comme le rappelle Waldemar Deonna

(...) on a formulé plusieurs hypothèses : rite de fertilité, agraire, de fécondité, funéraire ? Cette valeur religieuse semble être confirmée par la présence, dans les scènes de tauromachie, de symboles accessoires.

Comme ailleurs, le taureau est en Crète un animal sacré, mais quelle est sa valeur précise ? (...) C'est aussi un animal cosmique, symbole du tonnerre, du soleil, de la lune, du ciel, et c'est un sens solaire que certains auteurs lui donnent en Crète.²⁰¹

Progressivement, l'acrobatie en tant que rite funéraire glisse vers une activité artistique en divers endroits du globe. Et se dessinent déjà les prémisses des catégories de jeux décrites par Roger Caillois dès 1958²⁰², à savoir l'*agôn*, l'*alea*, la *mimicry* et l'*ilinx*, puisque l'acrobatie fait alors appel à la compétition (*agôn*), à l'illusion - de pouvoir toucher le ciel avec les pieds ou porté sur les épaules par un autre, par exemple - (*mimicry*) et au vertige procuré par le retournement du corps tête en bas ou grimpé en hauteur (*ilinx*). L'*alea*, étymologiquement « lancer de dés » en latin, est alors relégué au second plan, puisque les enchaînements de pas et de figures sont prévus et ne doivent presque rien au hasard.

Étymologiquement, le terme « acrobate » est une contraction de deux termes grecs, *acros*, d'une part, qui signifie extrême, et *bates*, qui signifie marcher, avancer. Ainsi le terme inscrit une idée de transgression et un hiatus au cœur même de la pratique. Et d'une certaine manière, ce terme désigne tous les êtres qui engagent leur corps dans leur activité. Il comprend alors les danseurs, les funambules et les sauteurs au sol, en raison de l'implication des extrémités du corps, pieds et mains, étendant le corps au-delà de la tête et du buste, centres et origines du geste. La symbolique et l'idée de renversement – marcher ou sauter sur les mains – se situent à l'origine de la pratique même.

²⁰¹ DEONNA, Waldemar, *Le Symbolisme de l'acrobatie antique*, Berchem/Bruxelles, Latomus, coll. « Latomus », vol. IX, 1953, p. 99-100.

²⁰² CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes. Le Masque et le Vertige* (1957), Paris, coll. « Folio Essais », 1992, p. 92.

Typologiquement, les disciplines liées à l'acrobatie sont nombreuses et ont ouvert le spectre à d'autres sous-catégories. Entre le « saltimbanque » et le « jongleur », qui manipule les objets, le terme d'acrobate a prévalu, pour signifier toutes les pratiques du corps, impliquant renversement du corps et questions liées à l'équilibre (sur une jambe par exemple). Au Moyen Âge, les jongleurs de cours ou de rue sont des artistes pluri-disciplinaires avant l'heure : ils chantent, dansent, jonglent, sont funambules, exécutent des acrobaties comme la roue ou la marche sur les mains. C'est par ailleurs à l'époque moderne, à l'aube du XVII^e siècle, que paraissent deux traités très importants dans la définition des pratiques acrobatiques : tout d'abord *De Arte Gymnastica*²⁰³, publié à Venise en 1569 par Girolamo Mercuriale, et enfin *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*²⁰⁴, publié par Archangelo Tuccaro, en 1599.

C'est probablement à tort que l'histoire a retenu une séparation entre cirque et danse, renforçant les préjugés sur l'une et l'autre discipline et les rendant, à première vue tout au moins, hermétique l'une à l'autre. Waldemar Deonna rappelle la proximité de l'acrobatie et de la danse :

Le plus souvent, cet exercice n'est pas exécuté indépendamment, mais est une des figures de la danse. En Égypte, l'acrobate au corps renversé est l'héroglyphe du verbe « danser », et son image se mêle à celles d'autres danseuses et danseurs, sauteurs, lutteurs aux évolutions variées de même nature gymnastique.²⁰⁵

Pour la spécialiste du cirque Marika Maynard, les histoires des deux disciplines se croisent sans cesse, s'influencent et se définissant l'une par rapport à l'autre :

Issus des rites d'imitation forgés par les sociétés primitives de chasseurs cueilleurs, gestes, postures et figures singularisent progressivement d'un siècle à l'autre les deux disciplines.²⁰⁶

²⁰³ Source : [En ligne], consulté le 10 avril 2018, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882576b>

²⁰⁴ Source : [En ligne], consulté le 10 avril 2018, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s>

²⁰⁵ *Op. cit.*, p. 80.

²⁰⁶ MAYMARD, Maryka, « Aux racines du cirque et de la danse », Dossier « Cirque et danse », Article [En ligne] URL : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/imaginaires/cirque-et-danse> (Dernière consultation le 10 février 2018)

Pascal Jacob, à son tour, réaffirme la puissance chorégraphique de l'acrobatie, notamment par les traces laissées par deux pratiques dansées originaires d'Inde, dont les populations tziganes ont favorisé la propagation au gré de leurs périple. Dans son histoire des origines de l'acrobatie Ainsi, dès le II^e siècle, le « Kalaripayatt », originaire du Kerala (Inde du Sud), est une danse guerrière pratiquée dans une petite arène, dont le but est la réalisation de sauts acrobatiques le plus silencieusement possible, tout en imitant certains animaux. Elle pourrait être assimilée à la « Capoeira », sorte d'art martial dansé afro-brésilien, dont l'héritage se trouverait dans certains combats et certaines danses des peuples africains arrivés au Brésil pendant l'esclavage, et ce, dès le XVI^e siècle.

Le « Mallakhamb », quant à lui, est une pratique initiée dès le XII^e siècle, effectuée sur un mât de teck ou de bois de rose de trois mètres de haut. Cette discipline entre sport et danse est principalement acrobatique, puisque les danseurs doivent enchaîner le plus grand nombre de figures dans un temps donné. Ce sport s'apparente à la pratique du mât chinois, apparue dès le II^e siècle avant notre ère.

Symboliquement, la danse acrobatique antique est proche de la mort, la première cherchant à imiter la seconde.

Plus tard, au Moyen Âge, les pratiques de danse acrobatique et d'acrobatie sont réprimées par l'Église. Les jongleurs et acrobates sont pourtant invités dans les fêtes, les festins et les funérailles, malgré le mépris qui leur est rendu. Les jongleurs de cour ou de rue sont des artistes pluri-disciplinaires avant l'heure : ils chantent, dansent, jonglent, sont funambules, exécutent des acrobaties comme la roue ou la marche sur les mains. Il s'agit alors d'une véritable profession, que « L'Église réprouvait [...], dans lesquelles elle percevait une occasion de péché, et les mœurs souvent libres de leurs exécutants ; elle voyait en eux des suppôts de Satan.²⁰⁷ » Ils ornent jusqu'aux chapiteaux sculptés ou modillons des églises romanes. (Figure 18 et 19)

²⁰⁷ DEONNA, Waldemar, *op. cit.*, p. 78.

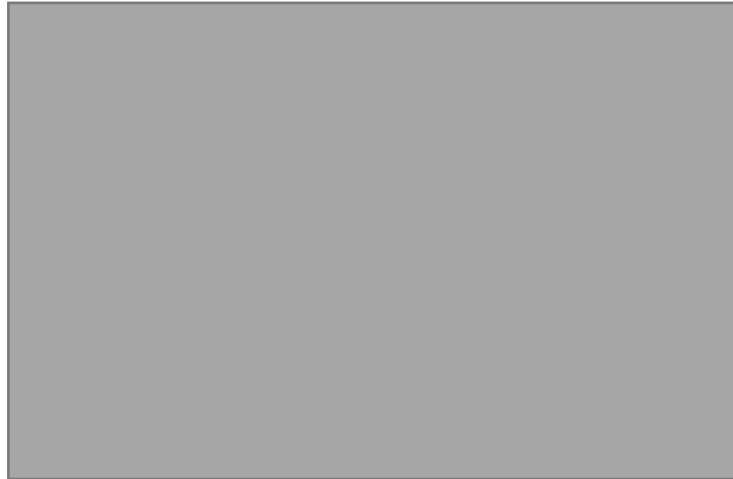


Figure 18. Chapiteau sculpté dit de « l'acrobate dévoré par deux serpents monstrueux entrelacés » ou *Jonas et la baleine*, début XII^e siècle
Bas-côté nord de la nef centrale, Église Notre-Dame-de-l'Assomption d'Anzy-le-Duc

Leur rôle est par ailleurs primordial dans la vie des villes médiévales. Ils sont les premiers acteurs d'une transmission à la fois orale et gestuelle. Leur statut de nomade leur permet de la colporter de ville en ville, au gré de leurs déplacements. Sans doute que leur proximité avec les pèlerins sur les routes, eux-mêmes voyageurs, a joué un rôle dans leur représentation sur les ornements des églises. Cependant, la signification de ces décors figurés n'en est pas moins ambiguë.



Figure 19. Modillon sculpté dit « de l'acrobate », Fin XI^e siècle
Prieuré ou Abbaye Saint-Martin-des-Champs, Paris (III^e arr.)

Si en effet, les *saltimbanques*²⁰⁸ sont craints et peu appréciés, leur présence sculptée sur et dans les églises évoque également le *retournement*, qui est de l'ordre spirituel, il s'agit de figurer la conversion intérieure. Le personnage qui se tient les jambes (Figure 19) symbolise la dernière étape de la spiritualisation, et dans une attitude sans équivoque montre que tout son corps s'en trouve retourné, en montrant son ventre au ciel, comme une offrande et une preuve de sa conversion à Dieu.

Incarnation et transition, l'acrobate rejoue à chacun de ses déséquilibres l'intensité du passage de la mort physique à la résurrection spirituelle, mais il s'insère aussi dans la sphère artistique du temps.²⁰⁹

Ce n'est que bien plus tard, à l'époque moderne, dès la fin du XVI^e siècle que commencent à paraître des traités relatifs aux acrobaties : tout d'abord *De Arte Gymnastica*²¹⁰, publié à Venise en 1569 par Girolamo Mercuriale, et enfin *Trois dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air*²¹¹, publié par Archangelo Tuccaro, en 1599, permettant ainsi une connaissance plus approfondie des techniques acrobatiques.

Comme l'indique Pascal Jacob, « L'acrobatie est une arborescence de formes, mais aussi un vocabulaire partagé par toutes les disciplines. Elle est un langage, spectaculaire et universel, mais aussi un jeu, intuitif et dynamique autour du corps et de son explosivité, de sa puissance et de son élégance. »²¹² L'acrobatie durant l'Antiquité, et notamment dans certaines régions d'Égypte, s'accompagne d'une forme de ritualité, et est associée aux pratiques religieuses. Il s'agit dans un temps défini d'inverser les valeurs, mais aussi de marquer certaines d'entre elles, notamment la présence du monde animal (Figure 21), voire de se frotter aux jeux avec la mort. La possibilité de *tenir* ou *marcher à l'envers* pendant un temps est compensée par le rétablissement de la figure sur ses deux pieds, retour à la normalité. Les acrobates sont des figures qui incarnent l'intervention du surnaturel et des forces naturelles

²⁰⁸ Terme apparu au XVII^e siècle pour désigner les jongleurs, les bateleurs, les acrobates, les danseurs, chanteurs, comédiens, montreurs de singes ou d'ours qui animaient les places et les foires des villes et villages. Emprunté à l'italien, il signifie littéralement « sauter sur le banc » (*salta in banco*).

²⁰⁹ JACOB, Pascal, « Origines de l'acrobatie au sol », [En ligne] URL : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/origines> (Dernière consultation le 10 avril 2018)

²¹⁰ MERCURIALE, Girolamo, *De Arte Gymnastica*, Venise, 1569, Source : [En ligne], consulté le 10 avril 2018, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882576b>

²¹¹ TUCCARO, Archangelo, *Trois Dialogues de l'exercice de sauter et voltiger en l'air. Avec les figures qui servent à la parfaite démonstration et intelligence dudit art*, Paris, 1599, Source : [En ligne], consulté le 10 avril 2018, URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k882581s>

²¹² JACOB, Pascal, *art. cit.*

dans la dimension magique qu'ils portent en eux. Si certains miment des rituels de mort et de résurrection, le corps renversé peut symboliser l'attitude du vaincu, y compris lorsqu'il orne les chapiteaux des églises romanes. Mais il peut aussi évoquer des états extatiques, comme les Ménades « possédées » par les forces dionysiaques, qui sont parfois proches des forces inconscientes voire occultes, car donnant lieu à des pratiques inhabituelles.²¹³ D'un point de vue général, les corps renversés figurant une chute indiquent les puissances de la mort, de la magie et de la sorcellerie qui vont contre les règles.

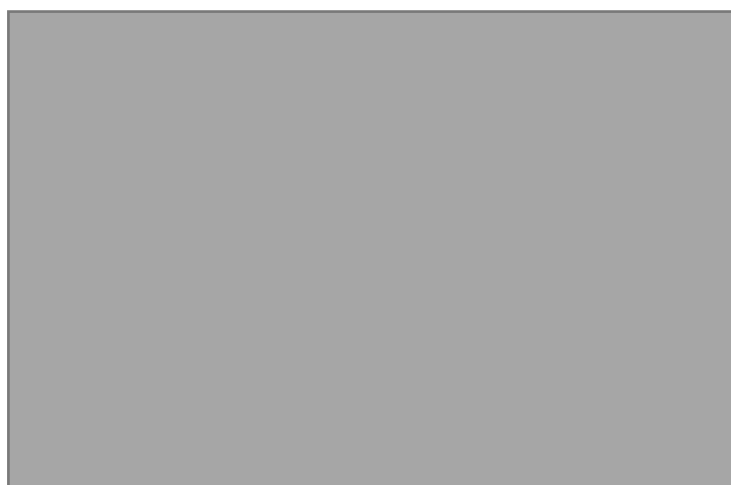


Figure 20. Esclave africain en équilibre sur les mains sur un crocodile
Site de Lazio, Italie, v. Ier siècle av. J.-C. - Ier siècle ap. J.-C.
Statuette en marbre, 75 x 38cm, The British Museum, Londres
© DeAgostini/Leemage

L'histoire de la jonglerie ou du jonglage suit à peu près le même parcours. Aux quatre coins du monde, de la Chine de la dynastie des Han (vers 206 av. J.-C. à 220 apr. J.-C.) aux civilisations égyptienne (Figure 21), minoenne (vers 2500 av. J.-C.) et précolombienne (Figure 22), des traces ont été retrouvées de cet art de « lancer et rattraper des objets avec adresse en leur imprimant un mouvement périodique²¹⁴ », et ce, avec les mains ou les pieds...

À l'époque de l'Antiquité grecque ou romaine, le jonglage est quasi exclusivement réservé aux femmes, en raison tout d'abord de la facilité de trouver des objets dans la maison avec lesquels jongler. Peu à peu, les hommes s'y adonnent. Au Moyen Âge, ce sont des artistes itinérants, qui sont considérés comme des magiciens ou des prestidigitateurs,

²¹³ Il n'est donc pas étonnant que nous retrouvions des images similaires aux corps arqués, arc-boutés et renversés issues du monde grec, égyptien ou médiéval dans l'oconographie de l'hystérie telle que dessinée par Paul Richer à la fin du XIX^e siècle, voir Chapitre 1, Partie II, p. 245.

²¹⁴ Source [En ligne] URL : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/jonglerie-et-magie/en-images>

manipulateurs d'objets et des regards, exécutant des tours qui visent à tromper ou à duper les spectateurs. On reconnaît alors leurs prouesses à lancer un grand nombre d'objets, quitte à hypnotiser leur audience par la vitesse et la répétition de leurs circonvolutions aériennes.



Figure 21. Hiéroglyphes, femmes jonglant parmi des hommes jouant et travaillant, v. 2000 av. J.-C.
Peinture murale, Tombeau de Beni Hassan, Égypte



Figure 22. Jongleurs Aztèques antipodistes,
Trachtenbuch (Recueil de costumes) de Christoph Weiditz (1498-1559), Germanisches National
Museum, Nuremberg, 1530 © Germanisches Nationalmuseum, Nürnberg

C'est au XVIII^e siècle, avec l'invention du cirque moderne, que la jonglerie intègre les arts du cirque, au même titre que l'acrobatie, l'équilibre, la danse de corde ou le dressage équestre d'alors, ou le trapèze volant à venir. On distingue alors quatre catégories de jonglage : le jonglage aérien, qui se pratique avec toutes sortes d'objets, de la balle la plus simple aux massues, en passant par des objets plus prosaïques (fleurs, tapis...) ; le jonglage

avec rebond qui consiste à utiliser des balles rebondissantes, le sol étant l’allié du jongleur dans ce cas ; le jonglage pendulaire dans lequel le jongleur a recours à des objets suspendus²¹⁵ ; et le jonglage horizontal qui se pratique au sol.

Dans l’Antiquité, l’acrobate est également associé au plongeur, parce que tous deux sont « précipités tête en bas²¹⁶ », tels Phaéton ou Icare qui finissent leur chute dans la mer. « L’acrobate a la tête en bas et le corps en l’air, quand il commence sa culbute avant ou qu’il termine en arrière, tout comme celui que la mort bascule et roule sur lui-même (...)»²¹⁷ » L’eau dans cette analogie renvoie au sens funèbre, au jugement des dieux qui, dans le rituel du plongeon dans la mer ou l’océan, rejettent ou acceptent celui qui y plonge.

Plonger dans le vide, c’est ce que font les Voladores mexicains.

1.3.c. *Voladores mexicains : rite et jeu*

Dans ces pratiques rituelles, il s’agit parfois de jouer « mais, en même temps, on ne joue plus vraiment, ou alors on joue gros : sa propre vie.²¹⁸ » C’est le cas dans la cérémonie traditionnelle des Voladores²¹⁹ – Huastèques ou Totonèques²²⁰ - appelée « Danza de los

²¹⁵ Dans les *Tentatives d’approches d’un point de suspension* de Yoann Bourgeois, présentées à l’Hippodrome de Douai les 5 et 6 décembre 2014, était proposée la pièce *Mobile* de l’artiste allemand Jörg Müller (1970) reprenant ce dispositif avec cinq cylindres métalliques de longueurs différentes et suspendus à différentes hauteurs (6 mètres environ). Au début de la pièce, les tubes sont presque à ras du sol d’un espace circulaire qui doit être dégagé pour ne pas gêner les trajectoires des tubes. Le jongleur porte des petites prothèses en cuir fixées sur ses doigts qui lui permettent d’exécuter des figures de jonglage et qui font résonner le métal, à la manière d’un instrument, entre orgue et métallophone. Le mouvement ample des tubes à l’horizontale obligea l’artiste à se déplacer avec eux, plus ou moins rapidement selon leur vitesse et leur axe de descente. Cette circulation du corps entre les tubes provoque un jeu, entre maîtrise et abandon.

²¹⁶ DEONNA, Waldemar, *op. cit.*, p. 108.

²¹⁷ DEONNA, Waldemar, *op. cit.*, p. 110.

²¹⁸ ARDENNE, Paul, *op. cit.*, p. 13.

²¹⁹ Nous renvoyons le lecteur à l’ouvrage accompagné d’un documentaire réalisé par l’anthropologue français Guy Stresser-Péan (1913-2009) qui constitue une archive essentielle sur le sujet : STRESSER-PÉAN, Guy, *La danse du « Volador » chez les Indiens du Mexique et de l’Amérique centrale* (+ DVD), Paris, Riveneuve éditions, 2015 ; en particulier le document intitulé *Indiens Huastèques, 1937-1938*, dans lequel on peut observer les habitants du village Tamaleton ériger le mât destiné à la cérémonie, ainsi que cette dernière. [En ligne], URL : https://www.youtube.com/watch?v=ixmbd_ejywe (Consulté le 15 février 2019)

²²⁰ Il s’agit des populations résident au Mexique autour des cités de Veracruz et de Puebla.

Voladores²²¹ » ou « Palo Volador », effectuée dans différentes sociétés indigènes du Mexique et d'Amérique centrale (à l'origine la région méso-américaine), datant d'il y a au moins quatre cents cinquante ans.

Cinq hommes, vêtus comme des oiseaux²²² aux couleurs vives, véritables Icare d'une autre terre, exécutent une danse au sol, avant de grimper sur un mât de trente mètres de haut, autour duquel une épaisse corde est enroulée en spirale pour faciliter son ascension. Arrivés au sommet, quatre des participants s'attachent une corde autour de la taille, qu'ils viennent ensuite faire glisser entre leurs orteils, tandis que le cinquième debout en haut du mât joue de la flûte et du tambour en dansant en l'honneur du soleil. Lorsque celui-ci s'arrête, les quatre autres se laissent tomber dans le vide, tête en bas et bras écartés. Ils tournoient treize fois²²³ en descendant progressivement vers le sol. Il glissera le long de la corde d'un de ses camarades pour rejoindre le sol. Cette acrobatie était réalisée dans le but d'invoquer les dieux pour leur demander de mettre fin à la sécheresse.

²²¹ Un article vantant les mérites de ce « spectacle » est paru dans le journal *Tucson Daily Citizen*, le 11 avril 1969. Voir [En ligne] URL : <https://newspaperarchive.com/tucson-daily-citizen-apr-11-1969-p-16/>

²²² ROSEMARY, Gipson, « Los Voladores, The Flyers of Mexico », dans *Western Folklore*, vol. 30, n° 4, 1971, p. 270 : « They each wear a simulated bird's head complete with beak, eyes, and crest ; feathers are fastened to their arms to give the shape of wings; and attached at their lower spine are feathers representing a bird's tail. [...] some taking the form of royal eagles, others as griffins or other birds which represent grandeur and valor. » : « Tous portent une fausse tête d'oiseau complète avec bec, yeux et crête ; des plumes sont attachées à leurs bras pour les faire ressembler à des ailes, d'autres sont attachées dans le bas du dos pour représenter la queue [...] certains prennent la forme d'aigles royaux, d'autres de griffons ou d'oiseaux qui représentent magnificence et courage. » (Trad. de l'auteure)

²²³ Les treize tours multipliés par le nombre des participants correspondent aux cinquante-deux semaines du calendrier.



Figure 23. *La Danza de los Voladores* (Source : Foire Internationale des Mascareignes de 2008)

Ce jeu de vertige, de danse et de musique est un défi physique, psychique et spirituel. Cette cérémonie²²⁴ sollicite à la fois vertige, risque, compétition et jeu, comme autant de démonstrations de courage des hommes entre eux, mais aussi des hommes envers les dieux. Là, comme nulle part ailleurs, la chute est le but recherché, entre prise de risque et contrôle de soi, paradoxe s'il en est, étant donné les conditions de réalisation de cette acrobatie. Dans sa classification des plaisirs ludiques, Roger Caillois a consacré un passage²²⁵ à ce sujet dans la catégorie de *l'ilinx* qui réunit les jeux « qui reposent sur la poursuite du vertige et qui consistent en une tentative de détruire pour un instant la stabilité de la perception et d'appliquer à la conscience lucide une sorte de panique voluptueuse. Dans tous les cas, il s'agit d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie.²²⁶ »

Ces pratiques créent de l'inédit, de la prouesse, de la performance au sens où elle relève d'un certain défi que l'humain s'impose à lui-même pour tenter de dépasser ses propres limites. L'homme « recherche les situations inductrices de sensations fortes. Il a besoin d'être secoué par des commotions, étourdi par des activités hystérisiformes, étonné par des

²²⁴ Entré au Patrimoine Culturel Immatériel de l'UNESCO en 2009, ce rituel a été un temps interdit en raison du nombre élevé d'accidents. Il est pratiqué aujourd'hui dans un but touristique.

²²⁵ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, p. 68.

²²⁶ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, p. 67.

impressions inédites et puissantes. Sa vie affective est faite de mouvement et non de recueillement, d'action et non de contemplation.²²⁷ »

C'est dans ce type d'expériences que l'homme fait aussi l'expérience de l'altérité en soi. La chute est le lieu d'un défi que l'on s'impose à soi-même, mais qui est également un défi aux lois naturelles de la physique et de la gravitation. Les mythes, qui comptent parmi les récits fondateurs de notre civilisation, illustrent parfaitement ces ambiguïtés et annoncent en substance l'appréhension et le danger de braver la physique, les lois, aussi bien divines que paternelles et physiques, tout en les érigeant comme horizons possibles.

Les figures d'Icare et Sisyphe d'une part et les Ménades d'autre part ont largement contribué aux imaginaires liés à la chute, à l'ivresse et à l'extase qui bouleversent les corps, autant que les esprits.

²²⁷ LACROIX, Michel, *Le Culte de l'émotion* (2001), Paris, J'ai lu, 2003, cité dans ARDENNE, Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 22.

Chapitre 2. Mythes de la chute : récits et images de chute

2.1. Icare et Sisyphe : la chute comme échappée

En Occident, si la figure d'Icare reste dans les mémoires pour sa chute, c'est à son corps tombé que nous pensons en premier. Pourtant, il nous faut considérer son désir d'envol, mais aussi le personnage de Dédale, son père, par qui, si l'on peut dire, « le mal arriva », bien malgré lui, mais dont l'ingéniosité a permis l'envol, puis la chute fatale de son fils. Après la technique et l'expérience, le vol, l'erreur puis la mort en somme.

Dédale, figure importante de la mythologie grecque, se situe à mi-chemin entre invention, création, errance et liberté. Dédale était un architecte, dessinateur et sculpteur athénien, instruit par la déesse Athéna. Malgré ses nombreuses qualités, il était aussi un homme jaloux, qui ne supportait guère d'avoir des rivaux. Son neveu Talos, fils de son frère Perdix, en fit les frais, lorsqu'il inventa la scie, en prenant modèle sur un squelette d'arêtes de poisson. Le succès immédiat et fulgurant de son ingéniosité ne plut pas à Dédale, qui le précipita dans le vide depuis les hauteurs de l'Acropole. Selon la légende, Talos fut métamorphosé en perdrix par Athéna.

En dépit de ses tentatives de dissimuler son crime, Dédale fut découvert, et bien que le reconnaissant coupable, les Athéniens n'eurent pas le cœur de l'emprisonner, en raison de ses nombreuses inventions qu'ils chérissaient et utilisaient quotidiennement, et au lieu de cela, ils le condamnèrent à l'exil. Dédale dut alors partir avec son jeune fils Icare pour la Crète. Là, il fut accueilli à la cour du roi Minos.

Minos n'était autre qu'un descendant de Zeus, né de la conquête du roi de l'Olympe avec la belle et jeune Europe, qu'il séduit en prenant l'apparence d'un taureau. Elle eut trois fils : Minos, Rhadamanthe et Sarpédon. Astérios, qui était le prince régnant sur la Crète, épousa Europe et adopta ses enfants comme les siens. À la mort d'Astérios et souhaitant être son successeur, Minos se déclara roi de Crète. Afin de valider son accession au trône, il prétendit que les Dieux de l'Olympe lui étaient favorables, et après avoir dédié un temple en son nom, il implora Poséidon, de lui offrir un taureau, qu'il lui donnerait ensuite en sacrifice. Poséidon répondit à sa demande et fit jaillir des flots marins un taureau blanc immaculé. Minos fut donc déclaré roi de Crète. Cependant, le nouveau souverain, ébloui par cette apparition, souhaite tromper Poséidon, et au lieu de lui sacrifier le taureau, en choisit un plus commun parmi ses bêtes. Mais le dieu n'était pas dupe, et face à cet affront, sa colère fut entière et sa vengeance passera par l'épouse de Minos, Pasiphaé.

Fille d'Hélios, dieu du Soleil et de la nymphe Crété, Pasiphaé était magnifique et magicienne, faisant sortir de son corps mille créatures, scorpions et serpents, chargés de tuer ses rivales qui tentaient d'approcher son époux. De son mariage avec Minos, naquirent deux filles, Ariane et Phèdre, et un fils, Androgée. Le temps passa et le bonheur semblait parfait.

Mais c'était oublier la fureur de Poséidon, qui une nuit pénétra dans la chambre de Pasiphaé et lui murmura des paroles à l'oreille durant son sommeil. Au réveil, Pasiphaé tomba éperdument amoureuse du taureau blanc, offert par Poséidon à Minos. Elle décida de se rendre auprès de Dédale afin de lui demander son aide.

Étonné par la demande de la reine, Dédale dut faire preuve de ruse pour assouvir le désir de cette dernière. Il construisit une vache en bois, dont il creusa l'intérieur et qu'il recouvrit d'une vraie peau de vache qu'il venait de dépecer. Il montra ensuite à Pasiphaé comment se glisser dans la vache afin qu'elle puisse s'y cacher. Il posa la vache sur des roulettes dissimulées dans ses sabots, et l'introduisit dans une plaine, dans laquelle le taureau s'accoupla à Pasiphaé, comme s'il s'agissait d'un vrai animal. De cette union peu commune naquit Astérion ou Astérios²²⁸, créature au corps d'homme, mais à la tête de taureau, appelée également « le Minotaure », c'est-à-dire « le taureau de Minos ».

Devant la monstruosité de l'enfant, Minos demanda à Dédale de construire un labyrinthe dans lequel le Minotaure fut enfermé, et dont il ne pourrait jamais trouver la sortie.

²²⁸ Du nom du père de Minos.

Le monstre se nourrissait exclusivement de chair humaine et recevait régulièrement (tous les neuf ans selon Apollodore (I^e ou II^e siècle ap. J.-C.) dans son *Épitomé* ou chaque année selon Virgile (70 av. J.-C.-19 av. J.-C.) dans *L'Énéide*), sept jeunes garçons et sept jeunes filles envoyés en sacrifice en Crète, dans le labyrinthe, afin de venger le meurtre d'Androgée, fils de Minos, par le roi d'Athènes Égée²²⁹. La colère de Minos à l'égard de Dédale fut immense, et il l'enferma lui et son fils Icare dans le labyrinthe, duquel père et fils ne pourraient s'échapper, tant la construction était complexe. Dédale dut faire encore preuve d'ingéniosité et en observant les oiseaux qui passaient au-dessus de leurs têtes, il entreprit de récupérer toutes les plumes que ceux-ci laissaient tomber dans le labyrinthe. Il confectionna alors des ailes, qu'il lia avec un fil de lin récupéré de son vêtement, et qu'il attacha avec de la cire à son dos et au dos de son fils. Ainsi, Dédale et Icare purent s'évader.

Durant leur fuite, Dédale fit des recommandations à son fils, à propos de la hauteur, de la « bonne mesure » qu'il fallait conserver : pas trop haut, pas trop bas, mais surtout suffisamment éloigné du soleil, au risque de faire fondre la cire. Tout semblait se passer comme il se devait. Jusqu'au moment où, Icare, grisé par les hauteurs et le Soleil si proche, ne respecta pas les conseils de son père de ne pas trop s'en approcher, et il monta, monta toujours plus haut. En se rapprochant du soleil, la cire de ses ailes fondit, et il finit par tomber dans la mer, où il périt. Après avoir enterré son fils, Dédale continua son voyage jusqu'à Cumès, où il érigea un temple en l'honneur d'Apollon, sur les portes duquel il représenta ses aventures, depuis sa rencontre avec Minos jusqu'à la chute de son fils, qu'il fut bien incapable d'achever, accablé par la tristesse. Il trouva un peu plus tard refuge en Sicile, chez le roi des Camiciens, Cocalos.

De cette légende donc, se dégagent deux figures : celle du père, Dédale, synonyme d'ingéniosité et de prouesse technique, et celle du fils, Icare, l'insubordonné et l'entêté. Désobéit-il à son père délibérément ? A-t-il ressenti un désir si vif qu'il ne put que le suivre ? Quelle connaissance crut-il acquérir par son geste ? L'altitude provoqua-t-elle un manque d'oxygène dans son cerveau au point de lui faire tourner la tête, dans une extase quasi orgasmique ? Et, lorsque ses ailes lâchèrent et que son corps si haut dans le ciel commença à

²²⁹ C'est Thésée, fils d'Égée lui-même et héros grec qui finit par tuer le Minotaure, aidé par Ariane, qui était tombée amoureuse du jeune homme, et son fil, grâce auquel il put retrouver la sortie du labyrinthe.

tomber, que ressentit-il ? Quelle leçon venait-il d'apprendre à ses dépens ? Est-ce dans les mots *Pater, o pater, auferor* (« Mon père, mon père, je suis entraîné ! ») que lui fait prononcer Ovide dans *L'Art d'aimer*²³⁰, qu'il découvre son erreur ?

Pour les Latins, le mythe tel que narré par Ovide, Apollodore ou encore Virgile, met en avant la réalisation par Dédale d'ailes lui permettant à lui et son jeune de fils d'échapper au roi Minos. C'est donc la technique qui est célébrée, la capacité du père à parer à une mésaventure avec le roi, et ainsi, à créer, en inventeur avant-gardiste et rusé, un artefact à même de lui faire recouvrer sa liberté, à laquelle il tenait tant.

Face à lui, s'anime le jeune fils, fougueux et ne suivant pas les conseils de son aîné, et qui se trouve dans une dynamique opposée à celle de son père : l'un cherchant à se dépasser pour poursuivre sa route, l'autre cherchant à surpasser son corps et les outils mis à sa disposition et qui en découvre, trop tard, les limites. D'une part, un mouvement ascensionnel, qui fait littéralement « pousser des ailes » à qui sait y lire un manuel de la création ; et d'autre part, un mouvement inverse, tellement attiré par le haut qu'il en tombe, jusqu'à la disparition. C'est l'épisode de la chute qui a été retenu par la littérature, moins les circonstances qui ont conduit à cette infortune. Les auteurs grecs comme Sophocle²³¹ qui rédigea deux pièces à partir du mythe *Daidalos* et *Les Camiciens*, mais dont il ne reste aucune trace aujourd'hui, ou chez les latins, Ovide, Apollodore ou Virgile cités précédemment, tous ont écrit à partir de ce mythe.

Les écrivains du XIX^e et XX^e siècle se sont eux aussi emparés de cette histoire, comme James Joyce²³² et Raymond Queneau²³³, qui se sont appropriés la légende et les deux figures principales, Dédale et Icare, et qui ont reflété différents penchants de l'humanité selon les époques.

Dans *Portrait de l'artiste en jeune homme* paru en 1916, Joyce se sert du personnage principal Stephen Dedalus, comme prétexte à une autobiographie subtilement mêlée au mythe de Dédale et d'Icare. Dans le roman, nous suivons Dedalus, dont le nom même

²³⁰ OVIDE, *L'Art d'aimer*, Livre II, v. 90, Paris, Les Belles Lettres, 1967, p. 32.

²³¹ (495 av. J.-C. - 406 av. J.-C.) Il est l'un des représentants connus, grâce aux textes qui nous parvenus, des grands dramaturges grecs.

²³² Romancier et poète irlandais (1882-1941).

²³³ Romancier, poète et dramaturge français (1903-1976). Il fut un des membres fondateurs du groupe « l'Oulipo » (« ouvroir de littérature potentielle »).

évoque le mythe, depuis son enfance jusqu'au moment où il décide de quitter son Irlande natale. Il est imprégné par la découverte de soi et la question des choix décisifs de la vie. Le mythe sert d'arrière-plan au roman, en montrant ce qu'est la construction même de l'écriture, mais aussi en montrant l'enfermement que subit le personnage dans Dublin aux rues labyrinthiques, et la nécessité de rébellion pour échapper à sa condition, illustrée par la question de l'envol et du survol comme moyen de fuite. Joyce interroge également la notion de héros, ainsi que la fierté et la culpabilité d'être considéré comme tel.

Dans *Le Vol d'Icare*, Queneau réinvente la figure d'Icare en un personnage de roman, écrit par son personnage principal Hubert Luber à la fin du XIX^e siècle. Le roman de Queneau est essentiellement rédigé sous la forme dialoguée, le rapprochant de la forme théâtrale. Icare disparaît des pages de son livre et erre dans les rues de Paris. Luber demande alors à un détective privé de mener l'enquête afin de retrouver Icare, qui rencontrera d'autres auteurs dont les personnages eux aussi se sont échappés de leurs écrits. Icare quant à lui finit par embrasser la carrière de mécanicien et qui se fabrique un cerf-volant pour voler dans le ciel. Mais lors de son envol, Icare finit par tomber et se retrouve finalement dans les pages du roman écrit par Hubert Luber qui finit par déclarer :

HUBERT

(refermant son manuscrit sur Icare)

Tout se passa comme prévu ; mon roman est terminé.²³⁴

Il semble donc qu'en dépit des libertés prises par Icare dans le roman de Queneau, il ne puisse échapper totalement à sa chute. Les liens avec la mécanique et l'aviation naissante de la fin du XIX^e siècle n'y change rien. C'est dire la persistance des mythes dans les interprétations ou les réécritures modernes.

2.1.a. *Icare, portrait du jeune « homme-oiseau »²³⁵*

Et pour cause, il n'y a probablement pas de mythe concernant la chute plus présent dans l'esprit de chacun que celui d'Icare. L'histoire des ailes réalisées par son père Dédale

²³⁴ QUENEAU, Raymond, *Le Vol d'Icare* (1968), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 304.

²³⁵ Nous empruntons ce terme à Jacques LACARRIÈRE, qui l'utilise dans son ouvrage *L'Envol d'Icare*. Suivi du *Traité des chutes*, Paris, Seghers, 1993, p. 13.

fixées grâce à de la cire est connue de tous. Et c'est la fougue du jeune homme qui se manifeste dans sa légende, celle qui attire autant qu'elle effraie. N'est-il pas singulier en effet, qu'emporté dans son élan, dans son vol, il se soit approché si près du soleil, trop près, que, se faisant, il fit fondre la cire de ses ailes, le précipitant brusquement dans la mer sous lui ? C'est entre ces lignes que de nombreux artistes, écrivains, poètes, peintres et sculpteurs de toutes les époques, ont trouvé un sujet de représentation leur permettant d'imaginer ce à quoi pouvait ressembler un homme en vol, et un homme qui tombe, et au-delà de réfléchir à la condition humaine.

L'artiste qui a saisi de manière la plus singulière la tension inscrite dans cette légende est sans aucun doute l'auteur du tableau intitulé *La Chute d'Icare* (Figure 24), que l'on retrouve parfois sous le titre *Paysage avec la Chute d'Icare* ou encore *Paysage avec chute*, attribué à Pieter Brueghel l'Ancien (v. 1525-1569).



Figure 24. Pieter Brueghel l'Ancien, *La Chute d'Icare* ou *Paysage avec la Chute d'Icare*, v. 1555 ou 1558

Huile sur panneau transposée sur toile, 73,5 x 112 cm

Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles

Cette œuvre de Brueghel a été commentée par les historiens d'art, d'Arthur Danto à Robert Baldwin, notamment en ce qui concerne les doutes de paternité d'un second tableau presque identique²³⁶, c'est que l'illustration du mythe n'est pas explicite à première vue, et

²³⁶ Plusieurs articles relatent en effet les doutes émis par certains chercheurs quant à la réalisation par Brueghel père du tableau pour de multiples raisons, d'abord liées à une étude de dendrochronologie, consistant à analyser les différentes couches de panneaux de bois utilisés en peinture, puis au regard du caractère isolé de cette représentation d'un mythe dans l'œuvre du peintre notamment, et enfin

que la cohabitation d'un sujet de scène de genre avec une légende est l'occasion pour le peintre flamand d'une maîtrise de la composition tout à fait étonnante. La répartition des différents espaces représentés, ainsi que la présence de plusieurs personnages que le regardeur suit progressivement à mesure que son regard voyage dans le tableau, l'habileté dans le choix des couleurs et la diffusion minutieuse de la lumière lui octroient une grande qualité, qui a convaincu les historiens d'art de sa réalisation par le maître flamand.

Au premier plan en effet, un paysan laboure son champ, tandis qu'au second plan, la mer est parcourue par des navires qui s'éloignent du rivage. On aperçoit à l'arrière-plan à gauche une ville. Environ sur un quart de sa hauteur, la partie supérieure du tableau est occupée par le ciel, au milieu duquel brille un soleil levant ou couchant²³⁷, irradiant la partie centrale. L'œil se promène dans le tableau en entrant par son coin inférieur gauche, suivant ensuite la charrue et le paysan, puis derrière lui un berger observant le ciel, nous guidant vers la ville lointaine. Nous suivons ensuite le soleil qui se reflète dans l'eau, nous guidant vers les bateaux ; et c'est au moment où notre regard s'attarde sur le grand navire situé à droite sur la toile, que nous apercevons des remous dans l'eau et ce qui semble être deux jambes et une main sortant de l'eau, entourée par quelques plumes blanches virevoltantes. Notre lecture se termine à cet endroit, entre les jambes et la main, le pêcheur au bord du rivage et l'oiseau, vraisemblablement une perdrix perchée sur la branche d'un arbre situé au premier plan. (Figure 25)

La description du tableau nous conduit à penser que la Chute d'Icare est en réalité un sujet secondaire, voire anecdotique. Sur la toile en effet, les jambes d'Icare sortant de l'eau et

par la présence au Musée van Buuren de Bruxelles d'une copie du tableau, dans lequel apparaît cette fois Dédale dans le ciel, dont la datation a permis de mettre en lumière qu'il avait été peint quelques années après la mort du peintre, remettant en question son attribution.

Voir WYNANTS, Jean-Marie, « La chute d'Icare des Beaux-Arts n'est pas de Bruegel », dans *Le Soir*, 8 novembre 2011, Consultable [En ligne], URL : http://web.archive.org/web/2011111031335/http://www.lesoir.be/culture/arts_plastiques/2011-11-08/la-chute-d-icare-des-beaux-arts-n-est-pas-de-bruegel-875618.php (Dernière consultation le 2 avril 2020)

Cet article expose les recherches menées par Virginie Demarche et Delphine Stensels qui pointaient en 2002 l'incertitude qui planait depuis plusieurs années sur les deux copies existantes du tableau. Voir DEMARCHE, Virginie et STENSELS, Delphine, « *La Chute d'Icare* », dans *Archives du Quinzième jour du mois, mensuel de l'Université de Liège*, N°113, Avril 2002, Consultable [En ligne], URL : <http://www2.ulg.ac.be/le15jour/Archives/113/S05.html> (Dernière consultation le 2 avril 2020)

²³⁷ Une note dans l'article de Karl Kilinski II revient sur l'interprétation de cet élément, dont il conclut qu'il s'agirait d'un soleil couchant : KILINSKI II, Karl, « Bruegel on Icarus : Inversions of the Fall », dans *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, n°67, 2004, p. 92-93.

les quelques plumes blanches évoquant les ailes fabriquées par Dédale occupent une place très minime. C'est ce « détail » auquel est réduit le mythe dans cette image « d'un battement de jambes, entre plumes et écume, entre absence et présence », comme l'a si bien écrit Michèle Dancourt²³⁸. Le corps d'Icare n'est pas représenté dans son intégrité, mais dans un morcellement, dont les ailes, que l'on peut imaginer savamment exécutées par Dédale, sont résumées à quelques plumes éparses, qui étonneraient par leur incongruité dans la scène, si nous faisons abstraction du titre du tableau. Les remous blancs visibles autour de ces jambes font résonner silencieusement dans les esprits de chacun l'éclaboussement de l'eau résultant de l'impact du corps d'Icare, et d'une certaine manière, ce dernier, qui dans le texte d'Ovide appelle son père avant de sombrer, se tait ici, étouffé par les clapotis, oublié dans le tableau, ignoré par le laboureur, le berger et le pêcheur. Cette chute est en effet minuscule à l'échelle du tableau, faut-il le rappeler. Pourtant, la figure d'Icare est devenue éternelle, sa chute n'a donc pas été définitive, comme le rappelle René Passeron :

En tombant avec fracas dans l'eau salée de la mer, Icare rejoint le liquide amniotique de sa nouvelle naissance. Et c'est sa mère, Naucaté (esclave de Minos, donc de la nature brutale qui la plie au destin de la parturition), esclave bien aimée, refuge de fraîcheur contre les combinaisons sophistiquées et torrides du père, qui, recueillant en elle son fils mort, le ressuscite selon le rite de la *Pietà* la plus profonde.²³⁹

²³⁸ DANCOURT, Michèle, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS Éd., coll. « Art », 2002, p. 60.

²³⁹ PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, Ae2cq/Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Poïétique », 1996, p. 53.



Figure 25. Pieter Brueghel l'Ancien, *La Chute d'Icare*, détail

En effet, si l'inspiration provient directement des *Métamorphoses* d'Ovide (43 av. J.-C.-v. 17 ou 18 ap. J.-C.), puisque le tableau reprend presque mot pour mot :

[...] Le pêcheur qui surprend le poisson au fer de sa ligne tremblante, le berger appuyé sur sa houlette, et le laboureur sur sa charrue, en voyant des mortels voler au-dessus de leurs têtes, s'étonnent d'un tel prodige, et les prennent pour des dieux. Déjà ils avaient laissé à gauche Samos, consacrée à Junon derrière eux étaient Délos et Paros. Ils se trouvaient à la droite de Lébynthos et de Calymné, en miel si fertile, lorsque le jeune Icare, devenu trop imprudent dans ce vol qui plaît à son audace, veut s'élever jusqu'au cieus, abandonne son guide, et prend plus haut son essor. Les feux du soleil amollissent la cire de ses ailes elle fond dans les airs il agite, mais en vain, ses bras, qui, dépouillés du plumage propice, ne le soutiennent plus. Pâle et tremblant, il appelle son père, et tombe dans la mer, qui reçoit et conserve son nom. Son père infortuné, qui déjà n'était plus père, s'écriait cependant : « Icare ! où es-tu ? Icare ! dans quels lieux dois-je te chercher ? »

Il aperçoit le fatal plumage qui flotte sur les eaux. Alors il maudit un art trop funeste il recueille le corps de son fils, l'ensevelit sur le rivage, et ce rivage retient aussi son nom.

La perdrix, sur un rameau, fut témoin de la douleur de Dédale, lorsqu'il plaçait dans le tombeau les restes de son fils. Elle battit de l'aile, et par son chant elle annonça sa joie. [...] ²⁴⁰,

²⁴⁰ OVIDE, *Les Métamorphoses*, traduction par G.T. Villenave (1806).

que font le pêcheur, le berger, le laboureur et la perdrix ? Ils sont bien présents dans le tableau. Mais s'étonnent-ils du vol d'Icare et son père ? Entendent-ils ce corps qui s'enfonce dans les abîmes ? Rien n'a l'air moins sûr. Seul le berger, regard vers le haut, semble être enclin à une rêverie que le ciel lui inspire. Voit-il Dédale dans le ciel, débordant, ouvrant l'espace du tableau au-delà du cadre, pour créer la sensation qu'il y a quelque chose ou quelqu'un qui vole au-dessus de lui – et potentiellement de nous, en raison de la vue légèrement en plongée qu'offre l'œuvre ? En tout cas, à voir les jambes d'Icare à peine émerger de l'eau, ce dernier est déjà tombé depuis un moment, et la vie continue son cours, au champ, à la ville, dans les mers, et jusque dans les arbres. Le choix de ne pas représenter Dédale dans le tableau donne de l'importance à la mort d'Icare, pourtant un détail dans l'ensemble de la représentation. Après sa fuite en Sicile, Dédale pleure son fils, mais c'est ici le moment de regarder, de rechercher ce petit coin de toile où Icare disparaît dans les eaux verdoyantes.

Par ailleurs, l'orientation du paysan labourant son champ guide notre regard vers les arbres qui se situent au premier plan à gauche, et sous lesquels s'étendent les sillons courbes et parallèles, suivant le dénivelé de la colline qu'ils tracent ainsi. Et là, un point lumineux, légèrement rosé attire l'attention : nous devinons une tête, face vers la canopée, saillant d'un corps immobile et couché au sol. Serait-ce ce à quoi le labeur du paysan mène finalement ? À cette autre chute sans témoin, cette immobilité horizontale que personne dans le tableau ne semble voir, fait écho celle d'Icare.

La plupart des œuvres artistiques et littéraires s'inspirent d'un événement qui, dans le tableau de Brueghel, n'émeut pas ses témoins. Dans le texte d'Ovide, Dédale, une fois son fils mort et enseveli, continue sa fuite jusqu'en Sicile. Son absence du tableau interroge autant qu'elle intrigue : n'a-t-il pas encore remarqué la chute de son fils ? L'a-t-il abandonné ?

Au-delà des considérations sur la technique des peintres flamands, et de Brueghel en particulier, ou sur l'illustration de paysages et d'ouvriers et de paysans au travail, ce tableau est aussi une invitation à poser les questions sur le vol et la chute, sur la capacité des hommes à vouloir imiter les oiseaux. Les rêves de hauteur doivent-ils être toujours censurés, conclus, par une chute, inéluctable ?

Dans son ouvrage, la chercheuse tente en effet de dérouler l'histoire des multiples interprétations et transformations du mythe, comme autant de modalités de réécritures qui reflètent les époques durant lesquelles elles sont apparues :

Icare oscillant entre la condamnation de la curiosité intellectuelle et la célébration de son élan, déchiré entre l'image de fils anéanti par la désobéissance et l'aura de l'individu émancipé, écartelé enfin entre deux identités incompatibles, le pionnier triomphant de l'aviation et l'artiste fasciné par son échec : ne diagnostique-t-on pas sur cette figure sensible les symptômes nés de questions cruciales ?²⁴¹

En examinant attentivement la figure de Dédale, Michèle Dancourt reprend plusieurs ouvrages rédigés à son sujet. Elle met en lumière l'ambiguïté de Dédale, cet homme astucieux, emblème de la *technè* humaine telle que définie par les Grecs, habile synthèse de l'homme de raison et de l'artisan, homme du « faire ». Car en dépit de ses qualités techniques et inventives, Dédale est un homme en proie aux passions les plus destructrices. L'exemple de Talos, son propre neveu, en atteste. Pris de jalousie pour la réussite de ce dernier, Dédale le tue. D'autre part, n'oublions pas que la naissance du monstrueux Minotaure est dû à l'ingéniosité de Dédale qui a permis à Pasiphaé de s'accoupler avec le taureau offert à Minos par Poséidon. C'est un être de l'excès, en proie aux passions et à l'*hubris* des Grecs, la démesure fruit de l'arrogance et de la fierté humaine.

Afin de prolonger l'idée selon laquelle Dédale ne serait pas cette figure si exemplaire, Michèle Dancourt rappelle qu'il existe d'autres variantes du mythe, et notamment une, dans laquelle Dédale est aussi en proie à une danse giratoire, qu'il aurait exécuté en compagnie d'un groupe de jeune gens avec à leur tête Thésée. Cette danse est appelée « la danse de la grue », la *geranos*, « qui mime les détours et méandres du labyrinthe en tressant ses figures complexes²⁴² ». Michèle Dancourt poursuit : « Si l'imitation de l'oiseau inspire cette danse (comme elle a orienté la fabrication des ailes pour sortir du labyrinthe), c'est que les grues sont, d'après les textes antiques, capables de relier les deux extrémités de la terre.²⁴³ »

Cette nuance dans le portrait du personnage de Dédale rejoint l'interprétation qu'Hubert Damisch²⁴⁴ en fait, en voyant en lui un représentant de l'ambivalence des notions

²⁴¹ DANCOURT, Michèle, *op. cit.*, p. 9.

²⁴² *Op. cit.*, p. 17.

²⁴³ *Ibid.*

²⁴⁴ DAMISCH, Hubert, *Ruptures, cultures*, Paris, Minuit, 1976, chap. IV, « Dédaliques ».

« apollonien » et « dionysiaque », que Nietzsche a définies à propos de l'art grec. Pour appuyer cette idée, le philosophe et historien de l'art insiste sur le fait que Dédale n'était sans doute pas si ingénieux, car lorsqu'il eut construit le labyrinthe, « cet édifice incongru », qui devait servir à enfermer le Minotaure, « l'auteur lui-même en ignorait le plan²⁴⁵ ». Dans son ouvrage consacré la poétique, René Passeron ne manque pas d'indiquer que « Dédale, increvable, est toujours debout.²⁴⁶ » La chute d'Icare est pour le chercheur le symbole de « l'échec de la spiritualité ascensionnelle de toute œuvre sublimatoire, l'échec d'une sorte de narcissisme solaire de l'artiste, brisé par l'impossibilité de percer le ciel vers une transcendance qu'il croyait avoir approchée en s'évadant du Labyrinthe²⁴⁷ ». L'opposition Icare-Dédale permet de mettre en lumière des commentaires sur la création, les enjeux de la place, du rôle et du pouvoir de l'artiste. Génial ingénieur, Dédale n'a pas dépassé son geste, il a obéi aux lois qu'il s'est créées. Tandis qu'Icare, « l'écervelé²⁴⁸ », défiant les lois du père et pour ainsi dire de la nature, opère un dépassement formel et humain.



Figure 26. Marc Chagall, *La Chute d'Icare*, 1974-1977
Huile sur toile, 213 x 198 cm, Centre Georges Pompidou, Paris

Cette position est nettement visible dans le tableau *La Chute d'Icare* de Marc Chagall²⁴⁹. Dans des nuages vibrants bleus, roses et jaunes pâles auxquels sont mêlées les plumes des

²⁴⁵ DAMISCH, Hubert, « La danse de Thésée », *Tel Quel*, n° 26, p. 67 (Repris dans *Ruptures, Cultures*, 1976, p. 163-175).

²⁴⁶ PASSERON, René, *op. cit.*, p. 53.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ ARDENNE, Paul, *op. cit.*, p. 29.

²⁴⁹ Peintre français d'origine russe (1887-1985).

ailes d'Icare, ce dernier est placé en haut de la toile. Il est représenté tête en bas, le corps plié en deux, et il surplombe une foule amassée autour de ce qui ressemble à la rue principale d'un village, des bâtisses étant visibles à gauche et à droite en bas de la toile ainsi que des animaux de la ferme. « L'homme-oiseau » pour Chagall, c'est l'artiste, celui qui dépasse les interdits, qui paie de son âme et de son corps son statut de visionnaire. En témoigne le grand vide qui sépare Icare des villageois, dessinant une ligne de démarcation, une frontière entre leurs deux mondes. Dans son tableau, pas de mer où s'enfoncer, pas de père à défier, il est seul, et cette solitude lui a permis d'aller aussi haut près du soleil que l'on aperçoit à sa gauche, mais elle est aussi sa perte.

Quel adolescent normalement constitué aurait cependant rêvé du vol de la perdrix, mesquin, au ras des labours, plutôt que de celui de l'aigle, qui tutoie les nuages ? Icare n'a été perdu que par le désir de faire, d'un rêve de vol dont la beauté se suffit probablement à elle-même, une réalité.²⁵⁰

Simultanément à ces commentaires sur le conflit entre l'ordre et le désordre qui règne chez Dédale, et à l'assimilation de la figure d'Icare à celle de l'artiste, il s'agit également de retrouver les pratiques religieuses et mythologiques qui s'organisent autour des figures des divinités Apollon et Dionysos, permettant ainsi de pointer des liens avec les notions de vertige, de transe et de chute.

Or, la chute peut s'avérer être le châtement suprême qu'on inflige aux figures rebelles, aux héros de la mythologie, tels Prométhée ou Sisyphe.

2.1.b. Sisyphe, la chute comme réparation

Si l'envol, la transe et l'énergie dionysiaque parcourent de nombreuses sources mythologiques antiques, il est une dimension que nous ne saurions négliger, qui fait de l'être humain, commun et mortel, un rebelle dont le sort, dès lors qu'il aura contrarié les dieux de l'Olympe, sera conditionné par un châtement de répétition infinie, enfermé dans une boucle spatiale et temporelle, dont les exemples les plus éloquents sont les personnages de Sisyphe et de Prométhée.

²⁵⁰ SEMIN, Didier, « Aviateurs d'intérieur », dans DECHARME, Bruno, GALBERT (de), Antoine, SAFAROVA, Barbara et VIDAL, Aline, *L'Envol ou le rêve de voler*, Catalogue d'exposition de La maison rouge – fondation antoine de galbert, du 16 juin au 28 octobre 2018, Paris, Flammarion, 2018, p. 19. 120

L'histoire de Sisyphe, fils du roi de Thessalie et de Magnésie Éole et d'Énarété, est présente dans *l'Iliade* d'Homère, qui fait de lui un personnage rusé et futé, « le plus sage et le plus prudent des mortels²⁵¹ ». Sous la plume d'Artistote ou Horace, il est dépeint d'une manière très différente, plus proche du malin et du perfide, « brigand²⁵². » Témoin de l'enlèvement de la nymphe Égine par Zeus qui s'était métamorphosé en aigle, il fit une sorte de marché avec le père de la jeune femme, Asopos, dieu du fleuve éponyme : il lui indiquerait où se trouvait sa fille en échange d'une source d'eau perpétuelle pour la ville de Corinthe, dont certaines écritures du mythe disent que Sisyphe était le fondateur. Grâce à lui, Asopos put libérer sa fille, mais le dieu des dieux de l'Olympe, vexé et humilié dans sa grandeur, voulut se venger de la témérité de Sisyphe, et il lui envoya Thanatos, génie de la Mort pour assouvir son désir de punir le mortel. Ce dernier fit une nouvelle fois preuve de ruse et proposa à Thanatos de lui montrer l'une de ses dernières inventions. Il enchaîna alors Thanatos à des menottes, rendant celui-ci incapable de l'emporter aux Enfers comme le souhaitait Zeus. Ainsi, Hadès se plaignit de ne point voir arriver de morts dans son royaume, et Zeus envoya alors Arès, dieu de la guerre, pour délivrer Thanatos et châtier Sisyphe en l'emmenant aux Enfers. Il se joua une nouvelle fois des dieux, prétendant que son épouse, Mérope, une des filles du Titan Atlas, n'avait pas prévu ses funérailles, il demanda à Perséphone et Hadès de retourner sur terre pour régler cette affaire, avant de revenir aux Enfers. Le dieu et son épouse, qui crurent à sa bonne foi, assouvirent son désir, mais furent trompés. Sisyphe, lorsqu'il retourna à Corinthe, apprécia de nouveau les beautés et merveilles de la terre, si bien qu'il refusa de retourner parmi les morts et nia ainsi la promesse faite aux dieux. Thanatos (certaines traditions évoquent même le messager des dieux lui-même, Hermès) fut chargé de le faire revenir de force. Sisyphe fut alors condamné, pour avoir osé défier les dieux à maintes reprises, à être attaché à un rocher, que les juges des Enfers lui ordonnèrent de hisser en haut d'une colline du Tartare, région la plus aride et la plus nauséabonde où sont condamnés à errer les criminels, mais une fois arrivé au sommet qui redescendait aussitôt, obligeant ainsi Sisyphe à réitérer sa montée. (*Odyssée*, chant XI).

²⁵¹ CAMUS, Albert, « Le mythe de Sisyphe », *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais XII », 1942, p. 163.

²⁵² *Ibid.*

Albert Camus²⁵³ rédige en 1942 un essai philosophique s'appuyant sur le mythe de Sisyphe, qui lui sert de point de départ à sa pensée de « l'absurde²⁵⁴ ». Sisyphe - s'il est bien un représentant de la rébellion contre les dieux et une certaine forme de pouvoir reposant sur la verticalité et la hiérarchie, les dieux pouvant décider de tout ce que les mortels devaient faire ou non, jusqu'à assigner leurs corps et leurs esprits - est l'archétype de l'homme qui pense et se pense, symbole sans doute de l'homme moderne, qui fait, défait et refait son travail, sans lueur au bout du chemin que les choses puissent un jour changer.

« Il est plus fort que son rocher²⁵⁵ », écrit Camus. C'est-à-dire qu'il embrasse son destin et le dépasse, lorsqu'il « regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets²⁵⁶ ». Il est un corps qui lutte, avec et contre son rocher, d'abord pour monter, puis pour redescendre, forcé par le poids de la pierre qui l'entraîne, toujours plus proche de la chute, plus enclin à se laisser dominer par sa fragilité. Il fait face à son incapacité à accomplir la tâche qui lui a été imposée. Il pose les pieds l'un après l'autre, pesant chaque pas, comptant chaque seconde peut-être d'un temps infini, montant, descendant, remontant, redescendant, et ainsi de suite, *ad vitam eternam*, ou pourrait-on dire *ad mortem eternam*. Une part du châtement entend qu'il réalise ce geste de manière éternelle, comme la locution « jusqu'à ce que mort s'ensuive » le laisse entendre, mais la mort pour Sisyphe n'arrivera pas.

Aujourd'hui, Sisyphe reflète encore l'homme contemporain. Son châtement l'a profondément isolé, mis au ban pour ainsi dire, relégué dans la partie des Enfers la plus obscure. Que peut Sisyphe faire, que fait-il d'autre que réfléchir à son sort et tenter de lui trouver un sens ? À quoi pouvait-il bien se rattacher pour poursuivre sa tâche ?

Dans ce mythe, la chute est le résultat d'un travail laborieux, répété, vain sans doute puisqu'inaccompli, n'atteignant jamais son but. Il est assez aisé d'imaginer que cette répétition

²⁵³ Écrivain, essayiste, dramaturge et philosophe français (1913-1960), l'œuvre de Camus est empreinte d'un profond humanisme partagé entre l'absurde de la vie humaine et la révolte qui donne sa densité à l'existence. Il s'est particulièrement engagé politiquement, se ralliant du côté des indépendantistes algériens durant la Guerre d'Algérie – lui-même naît en Algérie –, se positionnant fermement contre toute forme de totalitarisme il combat le stalinisme et le fascisme espagnol. Ses positions contre le communisme russe lui vaudront de nombreux conflits avec les intellectuels de l'époque, dont le philosophe Jean-Paul Sartre.

²⁵⁴ *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* fait partie d'un cycle réunissant trois autres textes, les pièces *Caligula* (1938) et *Le Malentendu* (1944), ainsi que le roman *L'Étranger* (1942).

²⁵⁵ CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 165.

²⁵⁶ *Ibid.*

infinie des mêmes mouvements puisse l'affecter physiquement et mentalement. Le symbole de la chute de Sisyphe sur le chemin ascendant et descendant de son châtimeur renvoie à l'inhumanité d'un travail vain et même inutile, puisque sans cesse réitéré, sans cesse échouant. Le corps de Sisyphe subit une domination, celle des dieux. Ce que fait Camus de ce mythe, c'est chercher dans la vie humaine, la voie qui peut rendre celle-ci plus grande, sans chercher à voiler la réalité de son absurdité, sa finitude étant certaine. La lucidité et la conscience peuvent permettre à tout homme de répondre à la question de l'utilité de la vie. Il semble alors que l'artiste, le créateur réponde à cette dernière, en sublimant et en transfigurant le réel.

Pour finir son essai, Camus emprunte à Kuki Shūzō²⁵⁷ une formule selon laquelle « il faut imaginer Sisyphe heureux ». C'est une conception que nous retrouvons chez la philosophe allemande Hannah Arendt (1906-1978), lorsque celle-ci écrit :

Le « bonheur », la « joie » du travail est la façon humaine de goûter le simple bonheur de vivre que nous partageons avec toutes les créatures vivantes, et c'est même la seule manière dont les hommes puissent tourner avec satisfaction dans le cycle de la nature, entre la peine et le repos, le travail et la consommation, avec la tranquille et aveugle régularité du jour et de la nuit, de la vie et de la mort. Fatigues et labeurs trouvent leur récompense dans la fécondité de la nature, dans la calme assurance que celui qui a bien travaillé à la sueur de son front continuera de faire partie de la nature dans ses enfants et dans les enfants de ses enfants.²⁵⁸

Ces propos pourraient être écrits de nos jours. L'ère des sociétés capitalistes et néolibérales dans laquelle nous vivons trouve un écho assourdissant dans l'interprétation du récit par Camus et chez Arendt. La prédominance du marché et l'individualisme croissant²⁵⁹ ont

²⁵⁷ Philosophe japonais (1888-1941), Shūzō a vécu dans les années 1920 en Allemagne et rencontre Henri Bergson en 1927 en France. Il se forme auprès de Martin Heidegger et Edmund Husserl à la phénoménologie, qui est littéralement « l'étude des phénomènes » et qui vise à travers l'expérience vécue à se penser soi-même et à penser le monde.

²⁵⁸ ARENDT, Hannah, *Condition de l'homme moderne* (1961), traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, coll. « Agora », 1983, p. 153-154.

²⁵⁹ Sur la question du lien social et du ralentissement ou de l'accroissement de l'individualisme dans nos sociétés, nous renvoyons le lecteur au colloque du jeudi 22 mai 2014 organisé par la Fondation pour le lien social - Croix-Rouge française et qui s'est tenu au C.E.S.E. (Conseil Économique Social et Environnemental). Ce colloque tentait de mettre en lumière que les réseaux sociaux permettent de créer des conditions d'émergence de liens sociaux (autour de l'information, de l'interdisciplinarité, de l'échange et de la transmission de connaissances), tout en ne négligeant pas des aspects moins positifs

des effets sur le corps, dont celui de Sisyphe pourrait être annonciateur. Le néolibéralisme entend accroître la valeur marchande des biens mais aussi des individus, en faisant reposer les échanges sur l'individualisme, voire l'égoïsme, au détriment d'une pensée collective. En ce qui concerne le travail, cette doctrine se fonde sur la valorisation de celui-ci, relevant de la compétitivité, entre les travailleurs mais aussi entre les États, que les idées de performance érigent en maître-mot, c'est-à-dire poursuivre à tout prix et par tous les moyens la réussite, le profit et le succès. Les effets sur les individus, sur les esprits et les corps en particulier sont multiples : fatigue, accablement, perte de sens, isolement, *burn-out*, sentiment d'aliénation, violences infligées à soi ou à autrui (mutilations, habitudes alimentaires extrêmes – anorexie, boulimie, obésité morbide etc. -, brutalités quotidiennes, viols, etc.), addictions (drogue, alcool, jeux, sexe, etc.). Le revers de ce système est une fragilisation des existences, toujours plus sisyphéennes dans leur processus, le schéma de la vie des individus ressemblant étrangement au châtement de notre anti-héros. Le projet global ressemble à ce que Pierre Bourdieu décrivait lorsqu'il écrivait que « Le néo-libéralisme est un programme de destruction des structures collectives²⁶⁰ ». Nous ajoutons à cela que lui est concomitant la disparition des identités et des individus dans cette idée globalisante, où chacun est le concurrent direct de son voisin, d'un point de vue de la réussite sociale et professionnelle, mais aussi individuelle et personnelle, les réseaux sociaux favorisant la stimulation d'un certain narcissisme, allant parfois jusqu'à un étalage de ses richesses. « L'ouvrier d'aujourd'hui travaille, tous les jours de sa vie, aux mêmes tâches et ce destin n'est pas moins absurde. Mais il n'est tragique qu'aux rares moments où il devient conscient.²⁶¹ », écrit Camus à ce sujet.

Camus cherche avec Sisyphe pourquoi la vie, malgré l'absurdité du destin, vaut la peine d'être vécue. Il puise dans l'action répétée ce qui peut prendre la forme d'une révolte, puisqu'« il n'est guère de passion sans lutte²⁶² ». Nous pouvons donc imaginer Sisyphe s'employant à sa tâche avec toute son âme et tout son corps, se donnant littéralement à son

de ce phénomène, allant vers ce que l'on pourrait appeler une crise identitaire des individus que le sociologue Pierre Mercklé détaille dans son ouvrage *Sociologie des réseaux sociaux* [2004], Paris, La Découverte (2011). Un chapitre est notamment consacré aux modes de constitution des individualités à l'heure du *web*, intitulé « Les réseaux sociaux révolutionnent-ils "l'invention de soi" ? » <https://www.franceculture.fr/conferences/conseil-economique-social-et-environnemental/colloque-lien-social-et-reseaux-sociaux>

²⁶⁰ BOURDIEU, Pierre, « L'essence du néo-libéralisme », *Le Monde diplomatique*, mars 1998, page 3, consultable [En ligne] URL : <https://www.monde-diplomatique.fr/1998/03/BOURDIEU/3609> (Dernière consultation le 15/06/2020)

²⁶¹ CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 166.

²⁶² *Op. cit.*, p. 101.

action. Les chutes répétées sur la colline du Tartare, pouvant s'apparenter d'une certaine manière à un chemin de croix, tendent à démontrer que par elles, Sisyphe devient ce qu'il est, pour reprendre de manière détournée la formule nietzschéenne.

Dans une nouvelle tirée de *L'Exil et le Royaume*, recueil publié en 1957, intitulée « La pierre qui pousse », Camus présente une version modifiée du mythe de Sisyphe, protagoniste de l'action du récit. Même si le personnage de la nouvelle ne porte pas son nom, il y est bien question d'une pierre, que l'on ne pousse pas cette fois, mais « qui pousse » le corps auquel elle est rattachée, ce que le titre de la nouvelle indique précisément.

Dans cette dernière, d'Arrast, un ingénieur, se rend en compagnie de son chauffeur Socrate dans une ville brésilienne, Iguape, où il est accueilli chaudement par les notables pour lesquels il doit entreprendre de construire une digue pour protéger les villageois de l'eau du fleuve qui menace leurs habitations, mais de manière hostile par les hommes noirs et pauvres du quartier qu'il visite. Il rencontre par l'intermédiaire de son chauffeur un homme qui se fait appeler « le coq », lui-même noir et pauvre. Les deux hommes sympathisent tant et si bien que « le coq » demande à d'Arrast de l'aider à porter une pierre, supposée porteuse de miracles, lors d'une procession organisée dans la ville. Au moment de l'événement, « le coq » laisse tomber la pierre, épuisé ; d'Arrast, touché par ce qui était en train de se passer, se charge alors de porter la pierre à son tour jusqu'à la case du « coq », dans laquelle étaient rassemblés tous les habitants qui finirent par l'accepter comme un des leurs.

À la solitude de Sisyphe, Camus renvoie ici l'entr'aide, le collectif, le rôle de l'individu dans un groupe auquel il n'appartient pas à première vue. Les passages concernant la procession et le porter de la pierre par « le coq » sont parcourus par l'idée du vacillement, de la chute imminente, de la fatigue qui gagne le corps peu à peu sous le poids de la pierre, y compris en raison de la danse : « il chancela et faillit tomber²⁶³ », « Il est déjà tombé²⁶⁴ », « Trop danser, monsieur d'Arrast, toute la nuit. Il est fatigué.²⁶⁵ », « Il s'ébranla encore, fit trois pas, vacilla. [...] tandis que le coq, déséquilibré, s'écroulait sur le côté.²⁶⁶ » Camus décrit le personnage central de cette nouvelle d'Arrast dès les premières lignes en ces termes : « Une

²⁶³ *Op. cit.*, p. 183.

²⁶⁴ *Op. cit.*, p. 184.

²⁶⁵ *Ibid.*

²⁶⁶ *Op. cit.*, p. 185.

fois debout, il vacilla un peu sur son large corps de colosse²⁶⁷ ». L'idée selon laquelle un colosse, défini normalement par une stature imposante, qui n'est pas sans évoquer justement les statues puisque le terme désigne également un type de sculpture aux très grandes dimensions, puisse « vaciller » n'est pas éloignée d'un oxymore, et pourtant l'expression « colosse aux pieds d'argile », tirée de La Bible²⁶⁸ et usitée pour désigner des personnages puissants en apparence mais fragiles dans leurs fondations.

Au désespoir de Sisyphe donc, Camus oppose l'accomplissement de l'action de d'Arrast, n'excluant pas l'importance de ses souffrances à porter la pierre, lui qui « s'ébranla à son tour d'un pas puissant²⁶⁹ ». La pierre devient relais, illustration d'un échange, tandis que le rocher de Sisyphe est un objet qui accompagne, voire provoque la chute et la descente du héros, dans la boucle incessante de la montée et de la descente, sans échappatoire. La question de la chute isole les êtres autant qu'elle les rassemble.

André Comte-Sponville ne s'y trompe pas lorsqu'il compare le rocher de Sisyphe à l'espoir, qui se dresse devant nous, telle une illusion selon le philosophe, qui prône ainsi une pensée « désespérée », puisqu' « espérer, c'est craindre d'être déçu²⁷⁰ ». Il n'y aurait donc pas d'espoir pour Sisyphe. Et d'ailleurs, Camus lui-même reconnaît l'isolement auquel est contraint le héros. Dans « La pierre qui pousse », par l'assistance, le souci de son prochain, Camus réplique à sa solitude, effaçant par ce geste l'impossibilité de communiquer avec autrui qui semblait prévaloir dans les lignes narrant la rencontre entre d'Arrast et les habitants du village. Il rétablit l'espoir d'un bonheur possible, absente de l'analyse de Comte-Sponville, qui plutôt que d'illustrer son vœu d'une vie de « désespoir », car libérée de la contrainte de la recherche d'un bonheur illusoire, s'en réfère à Sisyphe pour le mettre en opposition à Icare, dont nous avons vu que son désir construit autour du désespoir d'être enfermé dans le labyrinthe, profite du génie de son père pour d'abord s'en libérer, puis pour poursuivre une ascension, certes fatale, mais néanmoins passionnée.

Une autre caractéristique permet de mettre en regard les deux textes de Camus, malgré leur appartenance à deux genres différents, l'un essai philosophique, l'autre nouvelle.

²⁶⁷ *Op. cit.*, p. 143.

²⁶⁸ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Livre de Daniel*, 2, 31-35, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

²⁶⁹ CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 186.

²⁷⁰ COMTE-SPONVILLE, André, *Le Mythe d'Icare. Traité du désespoir et de la béatitude – 1*, Paris, PUF, coll. « Perspectives critique », 1984, p. 14.

Dans un article consacré à ces deux textes, Marielle Chauvin analyse ce qu'elle nomme « un art de la chute²⁷¹ », débouchant même sur les qualités fécondes que celui-ci peut apporter à l'homme. La chercheuse part de la pensée d'Aristote développée dans le chapitre XI de sa *Poétique* à propos de la notion de tragédie, définie à partir de trois temps permettant « le transport des âmes²⁷² », successivement le coup de théâtre ou la péripétie, la reconnaissance et événement pathétique. À partir de ces principes, Aristote établit que le personnage d'une tragédie, lorsqu'il passe de son ignorance à celui de connaissance de son état, de ses actions ou des événements qui ont trait à son passé²⁷³, devient pleinement tragique.

Or, Sisyphe est châtié pour son attitude rebelle envers les dieux, au même titre que le Titan Prométhée. Le récit mythologique et l'interprétation camusienne font du personnage un être qui s'engage dans sa punition, quand bien même il la saurait vaine et perdue d'avance. Le rappel à la prise de « conscience » du héros par Camus rappelle la reconnaissance aristotélicienne du personnage tragique, celui que le philosophe érige comme représentant de l'homme absurde et révolté : « Le présent et la succession des présents devant une âme sans cesse consciente, c'est l'idéal de l'homme absurde²⁷⁴ ». Camus fait donc bien de Sisyphe un héros tragique, victime en quelque sorte d'un pouvoir qui lui est supérieur, mais qui n'efface pas la connaissance, en réalité la *reconnaissance*, de son nouvel état, esclave de l'éternité, ouvrier d'une action vaine. Marielle Chauvin rappelle également à juste titre que Camus ne fait référence à l'ouvrier du monde moderne que pour saluer les « rares moments où il devient conscient²⁷⁵ », mais que dans « La pierre qui pousse », les hommes de la nouvelle sont des êtres « plus que lucides sur l'exploitation de l'homme par l'homme²⁷⁶ ».

²⁷¹ CHAUVIN, Marielle, « De l'art de faillir pour devenir un homme : du *Mythe de Sisyphe* à *La pierre qui pousse* », dans *Les chantiers de la création*, n°2, dossier « Devenirs féconds de l'erreur », Aix-en-Provence, Aix-Marseille Université, 2009, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/lcc/155> (Dernière consultation le 11 juin 2020)

²⁷² ARISTOTE, *Poétique*, 1450a, 31.

²⁷³ Aristote prend exemple sur le personnage d'Œdipe, qui découvre après avoir couché avec une femme, que cette dernière était sa mère, ce qu'il ignorait jusqu'à l'événement. Cette nouvelle fait partie de la « reconnaissance » dont parle Aristote, puisqu'Œdipe prend alors conscience de sa dimension tragique.

²⁷⁴ CAMUS, Albert, « La liberté absurde », *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais XII », 1942, p. 88.

²⁷⁵ CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais XII », 1942, p. 166.

²⁷⁶ CHAUVIN, Marielle, « De l'art de faillir pour devenir un homme : du *Mythe de Sisyphe* à *La pierre qui pousse* », dans *Les chantiers de la création*, n°2, dossier « Devenirs féconds de l'erreur », Aix-en-

Cette nouvelle approche de l'homme qui travaille avec une pierre, au même titre que Sisyphe, renvoie à une conception de la tragédie « descendue sur terre, parmi les hommes²⁷⁷ ». Ainsi, du héros Sisyphe asservi et conscient, nous passons au rejet des dieux, certes présents par le vocabulaire utilisé (l'église, Jésus, le miracle, la prière, l'autel, la bougie allumée, les cierges, les pénitents, la cérémonie, la fête du « bon Jésus », la fête de la Saint Georges et les rites de danse et de transe relatés, la « petite statue de glaise, peinte en rouge, représentant un dieu cornu²⁷⁸ »), ou qui se manifestent parmi les villageois, comme l'indique Camus dans la bouche du « coq » : « Saint George arrive. Regarde, regarde²⁷⁹ », ou encore lorsque le personnage dit à d'Arrast : « Décroise les bras, Capitaine. [...] Tu te serres, tu empêches l'esprit saint de descendre²⁸⁰ ». Cependant, nous n'assistons pas à une intervention divine à proprement parler. Les actions effectuées ne le sont que parce que les hommes les ont décidées, mais plus encore, ce sont ces derniers qui délivrent Dieu, et plus précisément Jésus, de ses bonnes grâces envers eux, comme l'explique le dialogue entre d'Arrast et le « coq » :

« Et toi, n'as-tu jamais appelé, fait une promesse ?

– Si, une fois, je crois.

– Dans un naufrage ?

– Si tu veux. » Et d'Arrast dégagea sa main brusquement. Mais au moment de tourner les talons, il rencontra le regard du coq. Il hésita, puis sourit.

« Je puis te le dire, bien que ce soit sans importance. Quelqu'un allait mourir par ma faute. Il me semble que j'ai appelé.

– Tu as promis ?

– Non. J'aurais voulu promettre.

– Il y a longtemps ?

– Peu avant de venir ici. » [...]

– J'étais fier, maintenant je suis seul. Mais dis-moi seulement, ton bon Jésus t'a toujours répondu ?

– Toujours, non, Capitaine !

Provence, Aix-Marseille Université, 2009, [En ligne] URL : <http://journals.openedition.org/lcc/155> (Dernière consultation le 11 juin 2020).

²⁷⁷ CHAUVIN, Marielle, *art. cit.*

²⁷⁸ CAMUS, Albert, *op. cit.*, p. 170.

²⁷⁹ *Op. cit.*, p. 171.

²⁸⁰ *Op. cit.*, p. 170.

– Alors ? »

Le coq éclata d'un rire frais et enfantin.

« Eh bien, dit-il, il est libre, non ?²⁸¹ »

Nous venons également de mentionner dans cette nouvelle une double incursion de la chute. En effet, au moment de la cérémonie de célébration de la Saint Georges, les habitants du village pratiquent des danses, que Camus décrit comme étant une « transe, mais [une] transe figée²⁸² ». Ce passage est particulièrement explicite dans la description des gestes et attitudes des danseurs : « les mains aux reins, le pas raide, l'œil fixe et atone », « se convulsant sur eux-mêmes » et « [poussant] des cris inarticulés²⁸³ ». Le personnage de d'Arrast qui d'abord décrit la scène, observant autour de lui, subit lui-même les effets que la danse lui procure : « Il s'aperçut alors que lui-même, depuis un moment, sans déplacer les pieds pourtant, dansait de tout son poids²⁸⁴ ». Cette transe évolue au rythme de la langue de Camus, les phrases plus courtes provoquant une sorte de halètement à la lecture, tâchant de toucher de plus près l'accélération et l'amplification rythmique et émotionnelle de la danse. On assiste alors à une montée qui se conclut par un acte de possession des danseuses présentes, tombant, se relevant puis tombant de nouveau, accueillies et motivées par le chef de cette cérémonie.

Et sans que le cri cessât, les femmes une à une, se mirent à tomber. Le chef noir s'agenouillait près de chacune, serrait vite et convulsivement leurs tempes de sa grande main aux muscles noirs. Elles se relevaient alors, chancelantes, rentraient dans la danse et reprenaient leurs cris, d'abord faiblement, puis de plus en plus haut et vite, pour retomber encore, et se relever de nouveau, pour recommencer, et longtemps encore, jusqu'à ce que le cri général faiblît, s'altérât, dégénérait en une sorte de rauque aboiement qui les secouait de son hoquet. D'Arrast, épuisé, les muscles noués par sa longue danse immobile, étouffé par son propre mutisme, se sentit vaciller. [...] D'Arrast se laissa glisser alors le long de la paroi et s'accroupit, retenant une nausée.²⁸⁵

²⁸¹ *Op. cit.*, p. 166-167.

²⁸² *Op. cit.*, p. 171.

²⁸³ *Ibid.*

²⁸⁴ *Op. cit.*, p. 172.

²⁸⁵ *Op. cit.*, p. 173-174.

Dans ce passage, très explicite, Camus retranscrit probablement des rites de transe qu'il a lui-même observés lors de ces voyages en Amérique du Sud pour les conférences qu'il y a données en juillet et août 1949²⁸⁶. Camus est fasciné par les danses de la communauté noire du Brésil. Il est particulièrement frappant de noter que tout le vocabulaire de la chute parcourt la nouvelle. Au moment de la description de la fête de la Saint Georges, elle est associée à la danse et à la transe, comme si les trois étaient intimement liées.

Or, nous l'avons vu précédemment, la nouvelle « La pierre qui pousse » n'est pas éloignée du mythe de Sisyphe, complétant la première lecture de Camus dudit mythe, reléguant les dieux au second plan et n'accordant plus le même statut à l'action de porter une pierre. Si dans le mythe, le héros est ainsi tragique, solitaire et absurde, d'Arrast, prenant le relais du personnage du « coq » pour porter la pierre, transcende le héros mythologique, puisqu'il commet lui aussi un acte rebelle, parce qu'il « se détourna du chemin de l'église²⁸⁷ », où le « coq » devait initialement déposer la pierre, et malgré les rappels à l'ordre de son chauffeur Socrate et des autres villageois, « D'Arrast continua pourtant sur sa lancée²⁸⁸ ». Cet acte lui vaudra à la fin de la nouvelle d'être accepté par les habitants, ce qu'indiquent les derniers mots : « Assieds-toi avec nous²⁸⁹ ».

Dans ce dernier passage, d'Arrast, devenu Sisyphe pour quelques minutes, porte une pierre sans trop savoir ce qu'il fait. Cependant, là où Sisyphe ne pourra plus (re)trouver le bonheur terrestre qu'il a pourtant connu, d'Arrast quant à lui est un personnage qui semble se rencontrer lui-même à la fin de la nouvelle. Même si elle ne le met pas totalement en mouvement, la danse émeut le personnage, le bouleverse et le transcende à un degré qu'il n'imaginait sans doute pas. Son silence à la fin de la nouvelle est en ce sens particulièrement éloquent, comme si les mots ne servaient à rien pour décrire ce qu'il venait de vivre ou qu'ils ne rendraient compte que partiellement de son expérience. Entre « sa danse immobile²⁹⁰ » et le porter de la pierre, d'Arrast vit « de tout son poids²⁹¹ » la rencontre avec l'Autre.

²⁸⁶ Nous pouvons retrouver notamment des passages de son excursion à Iguape dans ses *Journaux de voyage*, présentés et annotés par Roger Quilliot, Paris, Gallimard/nrf, 1978, en particulier entre la page 100 et 128.

²⁸⁷ *Op. cit.*, p. 186.

²⁸⁸ *Op. cit.*, p. 187.

²⁸⁹ *Op. cit.*, p. 188.

²⁹⁰ *Op. cit.*, p. 174.

²⁹¹ *Op. cit.*, p. 172.

La chute dans la nouvelle est également associée à l'erreur, puisque c'est l'impossibilité pour le « coq » de continuer à porter la pierre qui pousse d'Arrast à prendre la relève. Le « coq » en effet renie la promesse qu'il a faite à d'Arrast et se laisse happer par la danse nocturne, ce qui le conduira à s'épuiser le lendemain lors de la procession qu'il est censé effectuer. Alors que d'Arrast retrouve le « coq », « Le frère, qui avait reconnu d'Arrast, lui dit seulement : « Il est déjà tombé. » Et Socrate, surgi il ne savait d'où, vint lui glisser à l'oreille : « Trop danser, monsieur d'Arrast, toute la nuit. Il est fatigué.²⁹² » C'est donc un corps épuisé qui est incapable d'accomplir sa tâche. Marielle Chauvin à ce sujet déclare :

Si l'on cesse de considérer le rituel comme une erreur au sens où ces usagers et ces participants ne l'envisagent ni comme une pratique efficace ni comme une célébration symbolique, mais bien comme la participation à une forme de vie collective, la participation du coq aux danses en l'honneur de St Georges qui l'amènera ensuite à l'épuisement et au renoncement de sa promesse devient dès lors une erreur féconde.

En effet, le « coq » s'épuise seul par les danses de transe, tandis que d'Arrast, étranger à toutes ces pratiques, découvre probablement dans ces danses un rapport au groupe et à l'action collective, qui le mèneront d'une certaine manière à sa propre participation au moment d'aider le « coq » mal en point. Et tandis que Sisyphe se retrouve seul face à sa propre erreur dans le Tartare, d'Arrast découvre la signification de l'entraide, de la bienveillance et de la collectivité.

La faillite de Sisyphe est sans fin, sans espoir d'être accueillie, supportée, soutenue et transcendée par une autre personne, tandis que celle du « coq » permet à d'Arrast de découvrir ce qui est peut-être le royaume dont parle Camus, puisque celui-ci à la fin de la nouvelle « écouta monter en lui le flot d'une joie obscure et haletante qu'il ne pouvait nommer²⁹³ », et qui jaillit en « un bonheur tumultueux²⁹⁴ » dans les dernières lignes. D'Arrast est heureux parce qu'il a atteint un but, et s'il faut imaginer Sisyphe heureux, comme nous y invite Camus dans son essai, à la lumière de cette nouvelle, cela paraît moins anecdotique et

²⁹² *Op. cit.*, p. 184.

²⁹³ *Op. cit.*, p. 187.

²⁹⁴ *Op. cit.*, p. 188.

certainement plus profond, tant sa mission, sans cesse mise en échec par la pierre qui redescend la colline du Tartare, paraît désespérante.

En revanche, force est de constater que les représentations figurées de Sisyphe le montrent la plupart du temps accablé, visage masqué par sa peine et sa douleur ou par son rocher porté à bout de bras ou sur le dos. Il est musclé, parfois trapu, large et voûté sous le poids de la pierre, mais aussi sous le poids du châtement des dieux. Il paraît empêché de se relever, se redresser, voire même de relever la tête. Nous prenons pour exemples les tableaux du Titien²⁹⁵ (Figure 27), dont le travail de la lumière accentue les muscles de son profil droit, mais aussi celui de l'artiste Franz von Stuck²⁹⁶, dont la composition n'est pas sans rappeler celle du peintre vénitien, pourtant éloignée esthétiquement par l'usage des couleurs qui tranchent les unes avec les autres.

L'accent est donné au corps de Sisyphe, qui ploie sous le poids de la pierre, qu'il empêche de tomber. Tout entier occupé à ne pas chuter, il semble être la figure de l'instabilité. Entre ses pieds, brillent les yeux jaunes d'un serpent de très grande dimension, bouche ouverte, sans doute symbole de l'influence chrétienne de la période sur le travail du peintre, qui représente ici une allégorie du Diable. Derrière lui, caché derrière un rocher et le serpent, une autre paire d'yeux jaunes et ronds brillent au-dessus d'une grande gueule de laquelle semblent dépasser deux dents blanches. Il est très difficile de discerner ce qu'est cet animal, dont la forme de la tête et d'une oreille à peine visible pourrait évoquer le chien. Ces deux animaux sont passifs, même si le serpent a une attitude presque agressive envers Sisyphe, bouche ouverte et langue blanche frôlant la cheville gauche du personnage, et créant une ligne sinueuse autour de son corps. Ils sont, comme nous, des témoins muets et impotents (car sans bras), et ils n'aident pas Sisyphe à maintenir son équilibre en tout cas.

²⁹⁵ Tiziano Vecellio dit Titien ou Le Titien (1488-1576) est un peintre et graveur italien de la Renaissance de l'école de Venise.

²⁹⁶ Peintre, sculpteur et graveur allemand (1863-1928), von Stuck a été l'un des fondateurs de la Sécession de Munich, qui tend à se détacher des courants conservateurs.



Figure 27. Tiziano Vecellio dit le Titien, *Le Châtiment de Sisyphe*, v. 1548-49
Huile sur toile, 237 × 216 cm, Musée du Prado, Madrid

Sisyphe, comme Prométhée, synthétise dans l'écriture camusienne la figure de l'homme absurde conscient de son sort. Il est érigé en héros de la réparation et de la consolation par le philosophe par le fait qu'il ne cède pas au désespoir et qu'il choisit de vivre, en dépit de la lourde pierre qu'il doit pousser et retenir. Cependant, dans les imaginaires, il demeure cette figure difficilement dissociable du malheur et de la vacuité de la vie humaine.

Sans être totalement opposées à l'imaginaire négatif auxquels Sisyphe, Prométhée ou Icare peuvent renvoyer, les figures féminines des Ménades incarnent à elles seules l'ivresse qui s'empare du corps, qui fait perdre l'équilibre, qui réveille les sens jusqu'à les emmener aux frontières de la conscience. Elles sont en cela des êtres inquiétants, menaçant d'une certaine manière l'ordre du monde.

2.2. Ménades et Bacchantes, la danse jusqu'à l'oubli

D'une part, l'envol d'Icare préfigure d'une certaine manière le saut gracieux mais aussi la maladresse, d'autre part, l'épisode de la danse labyrinthique de Dédale nous fait envisager une pratique ancrée dans le quotidien des Grecs, notamment à travers les suivantes de Dionysos, les Ménades ou de Bacchus chez les Romains, les Bacchantes, qui laissent présager les danses folles infusant tout le corps jusqu'au tréfonds de l'âme.

Associées au culte du dieu de la vigne et du vin, mais aussi de la vie « qui renaît sans cesse de la mort, telle la végétation²⁹⁷ » de la folie et de la démesure, les Ménades l'accompagnent en thiasse, c'est-à-dire en cortège également constitué de satyres, êtres hybrides, arborant oreilles, membres inférieurs et queue de bouc et dont le phallus était en érection, pour signifier et souligner leur appartenance à un monde sauvage à la sexualité débridée. Les Ménades au corps renversé outrageusement, révélant les lignes serpentine et voluptueuses des formes sous l'étoffe et la nébride, peau de bête nouée sur leur poitrine, symbolisent à elles seules la folie, la transe, la *mania* qui s'empare d'elles, cet état second de la conscience qui irrigue chaque pas, saut et autre mouvement de tête qu'elles exécutent.

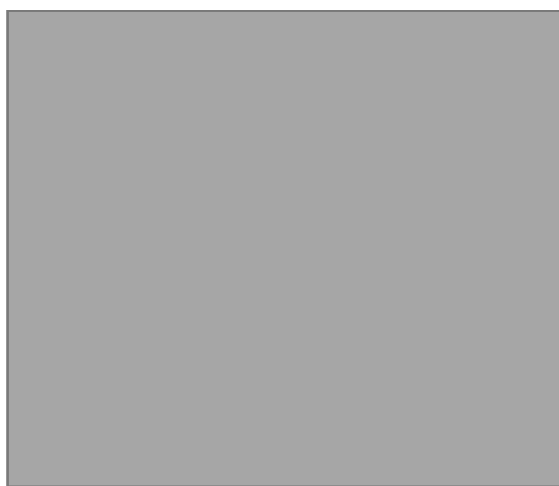


Figure 28. Relief romain montrant une Ménade dansant et tenant un thyrsos, entre 120 et 140 ap. J.-C.

Copie d'un original grec datant de la fin du V^e siècle (attribué à Callimaque)
Musée national du Prado, Madrid



Figure 29. Ménéade sur une coupe à figures rouges de Bâle, v. 470 av. J.-C.,

Antikenmuseum und Sammlung Ludwig, Bâle

Sur ce bas-relief (Figure 28), on note la ligne serpentine qui part des pieds et qui remonte jusqu'au thyrsos tenu derrière le dos indiquant les mouvements étirés, quasi écartelés de la danseuse. La robe de la Ménade est soulevée et ondule autour de ses chevilles, mais aussi de sa taille et de sa poitrine, dévoilant un sein. Ses pieds touchent à peine le sol et son regard porte loin au-dessus de sa tête. Tandis que sur le dessin reproduit à partir d'une coupe à figures rouges (Figure 29), le corps de la Ménade est littéralement parallèle au sol avec une

²⁹⁷ DEONNA, Waldemar, *op. cit.*, p. 106.

torsion du cou et de la tête tournée vers le ciel. La position de sa main semble indiquer qu'elle est en train de tomber et qu'elle tente de se rattraper au sol pour amortir l'impact.

Nos recherches sur le sujet ont été placées sous l'influence directe des travaux de la chercheuse Marie-Hélène Delavaud-Roux dont de nombreuses publications portent précisément sur la mise en relation des sources antiques (textes dramatiques notamment, mais aussi iconographies) axées sur la particularité des danses *ménadiques*, dionysiaques ou bachiques, en travaillant à recréer les enchaînements chorégraphiques à partir de celles-ci.

La danse elle-même, depuis ses premières représentations connues dans les grottes de l'époque paléolithique (Figures 30 et 31), établit un lien fervent avec une part invisible qui prend le contrôle des corps. Il s'agit de liens avec le sacré et le divin, tout en étant par ailleurs ancré dans des pratiques très concrètes. Le dessin pariétal de la figure hybride, mêlant un corps d'homme à un reste de carcasse de bison, de la Grotte de Gabillou est à rapprocher, selon Paul Bourcier dans son *Histoire de la danse en Occident*, de celle du « Chamane dansant » de la Grotte des Trois-Frères, puisqu'il établit la conclusion que les corps peints dans ces deux grottes concrétisent le « tournoiement²⁹⁸ » des modèles ou des scènes que ces premiers hommes ont cherché à représenter, en raison de la position même des corps et des membres (bras et jambes, mais aussi têtes), ce qui préfigure selon lui jusqu'aux origines de la danse. Cette supposition qui connecte extase, vertige et danse en un seul et même mouvement rotatoire, est complétée par Philippe Grosos dans son ouvrage *L'Existence musicale. Essai d'anthropologie phénoménologique*²⁹⁹ qui ajoute que la danse des origines devait également s'accompagner de pulsations rythmiques, si ce n'est de musique, et que par conséquent, l'extase et le tournoiement mentionné par Bourcier ne vont pas sans le dialogue avec celles-ci, et même qu'ils sont précédés par elles. Ces constats rejoignent la manière dont la philosophe Marie José Mondzain replace geste, corps et pensée au fondement même de notre humanité, sans que l'un prévale sur les autres. Leur importance est partagée et les trois pris ensemble produisent du sens pour les *Homo spectator* que nous sommes. L'importance d'ancrer la danse ou le tournoiement indique ce que la philosophe nomme « le retrait d'où

²⁹⁸ BOURCIER, Paul, *Histoire de la danse en Occident*, Paris, Seuil, coll. « Inédit, Musique », 1978, p. 13-14.

²⁹⁹ GROSOS, Philippe, *L'Existence musicale. Essai d'anthropologie phénoménologique*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. « Être et devenir », 2008, p. 77-79.

peuvent naître le regard et la parole [qui] est d'abord un geste du corps³⁰⁰ », en ce que « Dans la grotte, la main ne saisit ni ne taille, elle dépose, elle inscrit un écart qu'elle va proposer aux yeux.³⁰¹ »

L'indistinction relative entre danse et tournoiement, vertige et extase de soi par rapport au monde visible et invisible, entre sol ferme et monde divin le surplombant symboliquement durant ces ères d'apparition de l'être pensant et agissant, est une entrée riche sur une pensée de la chute. Ces premiers hommes cherchent-ils à se représenter eux-mêmes ? Ou bien invitent-ils à une rencontre avec l'invisible, inspiré par leur désir qui frôle en un sens les démesures dionysiaques à venir ? Il s'agit là d'images essentielles puisque le choix de représenter des figures hybrides nous indiquent leur existence, réelle ou fictive, mais non moins présente.



Figure 30. « Le Sorcier de Gabillou », vers 14 000 av. J.-C.

Gravure rupestre, époque paléolithique supérieure, Grotte de Gabillou ou de Las Agnelas³⁰²
(Dordogne)

La danse, telle que ces images nous la rapportent, est donc un geste issu d'une pratique, répétitive si ce n'est enseignée et donc apprise, qui permet de communiquer de manière systématique avec l'invisible, l'au-delà et toutes les sphères inconnues du monde terrestre. D'autres démarches corporelles modernes et contemporaines, notamment orientales, se font l'écho de cette conception, témoignant sans doute d'un besoin de détachement de la matérialité, tout en œuvrant avec cette dernière, depuis celle-ci.

³⁰⁰ MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator*, Montrouge, Bayard, 2013, p. 15.

³⁰¹ MONDZAIN, Marie José, *op. cit.*, p. 29.

³⁰² Découverte en 1942.

La danse, si elle n'est pas le propre de l'humain³⁰³, revêt plusieurs caractéristiques qui la rendent modulable, selon ses buts, mais aussi selon les circonstances de son émergence et de sa création. L'ethnologue Françoise Gründ rappelle que « depuis la nuit des temps, la danse, considérée comme une manifestation révélatrice d'un ailleurs, occupe une place particulière où le désir, le rêve, l'imaginaire, l'étrange et l'inquiétant se côtoient³⁰⁴ ». Elle est « le signe d'une situation démesurée par rapport aux deux autres³⁰⁵ », à savoir le corps immobile et le corps en mouvement, définis comme deux étapes du vivant. Et dans la manière dont les sociétés s'emparent d'elle, selon qu'elle soit individuelle, comme dans les rites de passages d'un âge à un autre, ou collective, dans une volonté purificatrice, thérapeutique, ou encore de manière à entrer en communication avec l'invisible pour prédire l'avenir ou permettre aux morts d'effectuer leur dernier voyage.



Figure 31. « Le Chamane dansant », vers 10 000 av. J.-C.
Gravure rupestre, époque paléolithique supérieure, Grotte des Trois-Frères à Montesquiou-Avantès³⁰⁶ (Ariège)

À l'époque de la civilisation grecque, la danse, qui serait apparue d'abord en Crète au début du III^e millénaire avant J.-C., fait partie des devoirs pour satisfaire les dieux. Son lien avec la religion est alors très important. Mais elle est aussi une pratique utilisée dans l'apprentissage physiques des jeunes enfants ou encore dans les exercices de préparation militaire ou guerrière, comme la danse dite « pyrrhique » qui consistait à préparer son corps

³⁰³ Il est communément admis d'appeler « danses » les parades pré-nuptiales de nombreuses espèces animales témoignant du pouvoir du mouvement, corps, pattes, ailes, tête, queue, oreilles, yeux, antennes participant à cette chorégraphie orchestrée dans un but reproducteur.

³⁰⁴ GRÜND, Françoise, *Danses de la Terre*, Paris, La Martinière, 2001, p. 6.

³⁰⁵ *Ibid.*

³⁰⁶ Découverte de la Grotte en 1914, découverte de la peinture en 1952.

de manière dynamique et souple (chironomie³⁰⁷) et à s'entraîner au combat au son d'une sorte de flûte, proche du hautbois (*aulos*) et des tambours rapides avec une arme. Danser fait partie de nombreuses occasions dans le quotidien des Grecs, elle est pratiquée lors de cérémonies, telles que le mariage, le deuil et l'enterrement, la célébration des récoltes, les processions et les fêtes diverses. La danse trouve alors ses origines vers 7000 av. J.-C., à l'époque néolithique, lorsque les rites religieux se forment et se forgent, et a été également imprégnée par les danses de l'ère des Pharaons d'Égypte, jusqu'à 30 av. J.-C. dont certaines présentaient des acrobaties telles que le corps renversé en arrière pour tenir l'équilibre, jambe parfois levée très haut en avant, que l'on retrouve dans les représentations figurées des Ménades, surtout lors de son développement au cours du VI^e siècle avant notre ère.

Les Ménades quittent les maisons pour aller danser dans les bois ou dans la montagne et exprimer la possession, voire l'extase, *ekstasis* qui signifie en grec « être hors de soi ». D'autre part, les représentations théâtrales font la part belle à la danse, qu'on voit notamment apparaître au moment du dithyrambe, chant exécuté en l'honneur de Dionysos. Elle est alors exécutée par un chœur (*choros*) au son de l'*aulos*, et elle est destinée à l'origine à exprimer la possession des personnages, au même titre que les Ménades lors des processions religieuses. La danse du dithyrambe serait, selon Aristote, le point de départ de la création de la tragédie, puisqu'il s'agit progressivement d'un poème chanté, qui prend peu à peu au V^e siècle avant J.-C. la forme d'un dialogue entre le coryphée, chef de chœur, et le chœur lui-même³⁰⁸.

La danse des Ménades, mais aussi des « nymphes, pans, silènes, satyres, comme on dit, où l'on contrefait des personnages ivres, et qui ont lieu lorsque l'on exécute certaines cérémonies religieuses » n'est, pour Platon dans les *Lois*, une danse « ni de la paix, ni de la guerre ; et il n'est point aisé d'en définir la nature.³⁰⁹ » Elle est pour le philosophe grec une « danse extravagante³¹⁰ ». Le culte de Dionysos et les fêtes qui lui sont associées s'organise à différents moments de l'année.

³⁰⁷ La chironomie permet surtout d'accroître l'agilité des mains, ce qui est très utile pour le combat.

³⁰⁸ C'est au moment des Grandes Dionysies, les concours dramatiques organisés au printemps en l'honneur de Dionysos, que sont désignés les citoyens devant le dithyrambe devient un véritable honneur mais aussi un devoir pour les citoyens désignés, parmi la population, avant de devenir dès les IV^e et III^e siècles jusqu'au I^e siècle av. J.-C. Un poème exclusivement musical, laissant de côté la pratique du corps.

³⁰⁹ PLATON, *Lois*, Livre VII, vers 814e-815d.

³¹⁰ PLATON, *op. cit.*, Livre II, vers 672b.

Dès l'automne, avaient lieu les fêtes des vendanges, les Oschophories, qui célébraient à la fois la victoire de Thésée sur le Minotaure, et aussi la récolte du raisin. Cette fête joyeuse imprégnait les esprits et les corps, et durant la procession, les participants dansaient et criaient dans une frénésie déchaînée, un animal était également sacrifié et des liquides (vin, huile, lait) étaient versés. Puis, étaient célébrées les Dionysies champêtres ou *Phallophoria* (du nom des phallus portés pendant la procession) au moment de l'hiver, entre décembre et janvier, durant lesquelles les jeunes paysans défilaient durant ce que l'on appelle des *komos*, c'est-à-dire des processions festives pour lesquelles ils étaient souvent ivres. Cette pratique marquait essentiellement la convivialité et les liens qui soudaient la communauté. À la fin du mois de janvier, avaient lieu les fêtes Lénéennes, célébration quasiment entièrement dédiée aux danses des Ménades. Le terme grec *Λήναια* (*Lénaia*) renvoie au fait même d'exécuter « une danse de Bacchante ». Puis, plus tard, à la fin du mois de février, avaient lieu les Anthestéries, qui se déroulaient sur trois jours, selon trois célébrations différentes. Lors du premier jour, avaient lieu les *Pitboigia*, qui célébraient le renouveau et le vin de la nouvelle récolte, qui était alors bu. Des danses et des chants étaient effectués pour fêter ce moment. Le deuxième jour, avaient lieu les Choès, qui étaient dédiés à l'ivresse liée à la consommation du vin nouveau, sous forme de concours. Il s'agissait également de la fête des enfants, qui symbolisaient physiquement ce renouveau. Mais c'était aussi une fête funèbre, les morts étant supposés revenir sur terre ce jour-là, des rites étaient pratiqués au lever du jour, notamment par la consommation de jeunes pousses d'aubépine, qui avait des vertus protectrices. Enfin, le troisième jour, les Chytroi devaient renvoyer les morts d'où ils venaient, sous forme de prières. Des fruits cueillis de la nouvelle saison étaient servis en bouillie à Hermès. On cuisait une bouillie constituée des premiers fruits, qu'on offrait à Hermès Chthonios, c'est-à-dire « Hermès des ombres ». Enfin, les Grandes Dionysies, évoquées plus haut, précédaient les concours dramatiques du printemps et étaient organisées dans le sanctuaire de Dionysos d'Éleuthéreus à Athènes.

Associées au vin, à l'ivresse, les danses des Ménades pointent du doigt les pratiques antiques dont le but est d'atteindre un état frénétique tel qu'il est impossible de résister à la perte de contrôle ainsi entamée. Les répétitions des gestes, des bonds virevoltants des Ménades, « non moins rapides qu'un vol de colombes³¹¹ », associés aux tournoiements et

³¹¹ EURIPIDE, *Les Bacchantes*, v. 119.

tourbillonnements exécutés rapidement et aux nombreuses chutes au sol, corps et têtes renversés, la gorge déployée, sont des indicateurs de l'énergie puissante avec laquelle elles dansaient, jusqu'à l'épuisement et au relâchement du corps et de l'esprit, incapable de maîtriser cette folie, cette *mania*, ainsi libérée et exultée. Ces bondissements et sauts font donc écho à deux mondes qui se rejoignent : d'une part, le monde sauvage, auquel les Ménades appartiennent, fréquentant toutes sortes d'animaux dans les montagnes et la forêt (faons, poulains, pouliches, et autres êtres hybrides tout aussi farouches comme les satyres). Cette caractéristique se retrouve dans l'iconographie par les éléments comme la nébride, la peau de bête nouée sur son torse, ou encore par les poses très nettes indiquant des directions contradictoires, entre le bas de la robe suivant la direction du vent, quand d'autre part, la tête et la chevelure indiquent un changement brusque de position. D'autre part, les Ménades sont supposées être des jeunes femmes mariées ou qui le seront bientôt, voire qui viennent d'être mères. L'influence qu'exerce Dionysos sur ces femmes à la sexualité naissante signe résolument le caractère indompté de leur personnalité. Enfin, comme dit précédemment, les sauts et les chutes répétées au sol sont aussi la marque de la *mania* divine.

On retrouve cet élément chez Euripide dans l'*oïstros* ou *oïstraô*, sorte d'aiguille, qui vient piquer les Bacchantes³¹² et les plonger dans l'état frénétique. Le sujet de la pièce du dramaturge grec, écrite vraisemblablement en 405 avant J.-C., est précisément le déchaînement des Ménades sur Penthée, fils de Cadmos, roi de Thèbes et d'Agavé, qui deviendra quant à elle une Ménade et participera au démembrement sanglant de son fils. Penthée refusait en effet de croire à la divinité de Dionysos et au culte qui lui était voué. Quand il se cacha pour épier la Bacchanale, la danse folle des Ménades, il fut bien vite découvert et paya de sa vie son insolence odieuse au dieu ainsi vengé. Agavé réalisera un peu tard qu'elle avait contribué au meurtre de son propre enfant. Si les Ménades sont un instrument enjoué, débridé et fou du culte de Dionysos, c'est le dieu qui sort vainqueur de cette aventure, tout en étant un libérateur des forces refoulées des femmes, aussi bien physiquement, que psychologiquement et même religieusement. La danse des Ménades devrait alors être perçue comme le point d'acmé de ce mouvement libérateur.

L'iconographie grecque nous permet de comprendre les différents degrés de cette danse, qui démarrait par des frappements du sol avec les pieds, et nous songeons alors à la

³¹² EURIPIDE, *Les Bacchantes*, vers 32-33, puis 665 et enfin 1229.

musicalité, aux rythmes que cela produisait, avec ces suites de petits sauts, exécutés sur place ou en avançant, entrecoupés de pas de courses et des marches animées. La tête penchée sur le côté, en avant ou en arrière s'accompagne de tournoiements, qui exacerbent le geste jusqu'à renverser totalement la tête. Les nombreuses chutes se rapprochent de l'extase, les cris des danseuses se mêlent à leurs mouvements erratiques, et l'oxygène venant certainement à manquer en pareille situation, elles perdaient conscience quelques instants, souvent dans les derniers instants de leur procession.

Ainsi, elles préfigurent en un sens les nombreuses pratiques corporelles de l'extase, cette expérience de sortie de soi, que les chamanes, bien avant les Ménades, expérimentaient. La danse, dans ce contexte, est donc une pratique limite, la possibilité du corps de connaître un territoire inconnu de l'esprit calme et (re)posé. Dans la danse des Ménades, c'est tout le corps, l'esprit et l'âme qui franchissent un seuil, qui fait se chevaucher visible et invisible, profane et sacré, humain et divin, réel et imaginaire.

Nous ne connaissons jamais plus le moment précis où les Ménades basculaient à l'instant de leur chute lors des Bacchanales, malgré des recherches actuelles s'orientant vers la reconstitution de ce qu'elles devaient être³¹³. Il nous semble d'ailleurs que ce manque, cette impossibilité de savoir exactement la manière dont se déroulaient ces danses, constitue la part de mystère qui entoure les rites des Ménades et de Dionysos.

De surcroît, cette énigme a inspiré à des philosophes, dont Nietzsche, une pensée « dionysiaque » du monde. Le philosophe allemand, tentant de comprendre pourquoi les Grecs inventèrent la tragédie et ce qu'ils pouvaient bien ressentir en regardant un tel spectacle au théâtre, et regrettant la sagesse d'Euripide qui pourtant dans sa dernière tragédie évoque spécifiquement Dionysos et les folies qui lui sont associées, cherche dans la tragédie et dans la figure du dieu l'allégorie même de l'artiste, du poète et créateur, titubant entre une force apollinienne, juste, mesurée et belle et une force dionysiaque, mystérieuse, sauvage et

³¹³ Nous pensons ici aux recherches scientifiques et créatrices de Marie-Hélène Delavaud-Roux, Maître de conférences à l'Université de Bretagne Occidentale de Brest, dont le travail s'oriente essentiellement sur les danses antiques, en particulier celles des Ménades, qu'elle chorégraphie selon son interprétation lors de colloques et journées d'études. Elle suit également les recherches du groupe *Dryos Topoi* qui travaille en collaboration avec Drys, un théâtre qui se trouve au sein de l'Université d'Athènes et qui a produit plusieurs spectacles entre 2004 et 2006. Cette double recherche, à la fois scientifique et pratique, tente de répondre aux nombreuses questions sur les pratiques rituelles dans le cadre du culte dédié à Dionysos.

délirante, dont l'issue est la découverte de « la sensation du délice d'exister, le *rêve* et l'*ivresse*³¹⁴ » par l'homme. Selon Nietzsche, les Grecs utilisent le monde des dieux de l'Olympe, à la tête desquels se trouve Apollon, dieu de la lumière et de la raison, qui cachent et transfigurent le monde dans lequel ils vivent, fait de guerres et de barbaries. Ce serait en quelque sorte l'invention de la beauté voire d'une certaine perfection, d'un ordre lisse et pur, que Nietzsche appelle « L'Apparaissant³¹⁵ », en raison du soleil auquel il est associé, et qui devient par glissement sous la plume du philosophe « le dieu de la belle apparence », donnant alors une nouvelle interprétation à cette figure de la Beauté, simulacre de masque et de rêve.

Dionysos, dieu étranger à l'Olympe, aurait été créé par les Grecs pour insuffler le mouvement et l'ivresse dans cette conception ordonnée du monde. En intégrant Dionysos, les Grecs acceptent ainsi un revers sauvage au monde apollinien. Cela peut alors signifier exécuter des sacrifices, des libations et des danses extatiques, qui ont pour but de conjurer le sort et d'expié les péchés des hommes, notamment lors des Grandes Dionysies constituant un moment de célébration qui s'étale sur sept jours. Pour Nietzsche, il est davantage question de « l'instinct printanier et la boisson narcotique³¹⁶ » dont il loue que « le *principium individuationis* éclate, le subjectif se dissipe entièrement devant la force violente et jaillissante de l'humain radical, mieux, de ce qui est universellement naturel.³¹⁷ »

Ce concept de « principe d'individuation », emprunté par Nietzsche à Arthur Schopenhauer se bâtit sur l'évidence de l'espace et du temps, grâce auxquels nous percevons notre individualité nous paraît à la fois semblable et différente dans la multiplicité, principe selon lequel nous sommes victimes des apparences des choses telles que nous les percevons, et non telles qu'elles sont réellement.

Dans la transe dionysiaque, l'homme fait ainsi l'expérience de son individualité dans ses liens avec la nature, mais aussi avec les autres membres du groupe. Les cortèges de Ménades lors des processions évoquent l'instauration collective d'un espace dédié à la folie, à l'ensorcellement des sens et des esprits, par la boisson³¹⁸ mais surtout par le mouvement des corps. Dans cette énergie bouillonnante, « L'homme n'est plus artiste, il est devenu œuvre d'art, il voyage, aussi extasié et anobli que les dieux qu'il voyait s'avancer en rêve », cet état

³¹⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *La Vision dionysiaque du monde* (1870), traduit de l'allemand par Lionel Duvoy, Paris, Allia, 2004, p. 8.

³¹⁵ *Ibid.*

³¹⁶ *Op. cit.*, p. 9.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ Nietzsche fait également référence dans *La Vision dionysiaque du monde* à de nombreuses reprises à « des produits narcotiques ».

est « quelque chose de similaire au fait de rêver et de ressentir vaguement que ce rêve est rêve.³¹⁹ »

Nietzsche trouve dans le texte des *Bacchantes* d'Euripide une cristallisation de cette démesure dionysiaque et orgiaque qu'il compare aux statues créées par les sculpteurs Scopas³²⁰ et Praxitèle³²¹. Du premier, nous connaissons une copie d'un original vraisemblablement réalisé vers 340-330 avant notre ère, représentant une Ménade dansante. (Figure 32)

Cette sculpture synthétise la vigueur de la danse ménadique, même si les textes font état de la pâleur de réalisation due au copieur, en comparaison avec la fougue et la technique connues de Scopas pour d'autres sculptures. Nous le voyons, la pose de la Ménade est ici mouvementée. Sans doute, bondissante ou en train de courir, il ne reste du corps qu'un buste, les cuisses et une tête (très abîmée) mais qui reflètent la nature sauvage de la jeune femme. Ici, la tunique, ceinturée très haut à la taille, est entrouverte sur le flanc gauche, laissant apparaître une épaule, la taille, la cuisse et une fesse. Comme nous le signalions plus tôt, la tête est renversée en arrière de façon très marquée, suivant l'inflexion du buste. Son regard se perd vers le ciel, dans une attitude d'extase et d'ivresse folle. Sa chevelure, dénouée, ondule sur ses épaules et le haut de son dos. Les lignes sont sinueuses, souples, ondulantes et audacieuses.

Dans cette pose, la poitrine et le creux des reins sont accentués, et l'on sent un double mouvement : les cuisses semblant pointer vers l'avant, et le haut du corps se rejetant vers l'arrière, que le visage presque à l'horizontale et à la perpendiculaire du reste du corps vient souligner. Cette statuette contient des éléments essentiels pour comprendre l'évolution de la statuaire grecque de cette période, en particulier celle du style de Scopas, qui « à la puissance d'expression des visages [allie] la force évocatrice des gestes et des attitudes. C'est non seulement l'*éthos* des dieux et des hommes qu'il rend sensible, mais aussi le *pathos*, la passion, la fougue intérieure.³²² »

³¹⁹ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 9.

³²⁰ 395 av. J.-C.-350 av. J.-C.

³²¹ 395 av. J.-C.-326 av. J.-C.

³²² MARTIN, Roland *L'Art grec* (1984), Paris, Le Livre de Poche (La Pochothèque)/Librairie Générale Française, coll. « Encyclopédies d'aujourd'hui », 1994, p. 495-496.



Figure 32. D'après Scopas, *Ménade dansante*, II^e siècle (vers 150), Monde romain
D'après un original de ca. 340-330 av. J.-C., marbre, 45 cm de haut, Albertinum Museum de Dresde

Nous retrouvons ce type de représentation sur les vases peints de la même période, dénotant ainsi un intérêt, et sans doute une fascination de ses artistes dans leur recherche d'une représentation la plus fidèle possible de ces rites.

Ainsi, l'imaginaire de la chute, lié au vertige, à l'extase et la transe, à la prouesse et au défi lancé au corps s'échafaude dans des mythes et des pratiques anciennes. Ces récits ont été complétés par la présence dans les religions monothéistes qui ont infusé les esprits jusqu'à nos jours d'autres figures qui ont contribué à la connotation négative de la chute des corps, associée alors à l'orgueil d'une part, avec la figure de Lucifer, et à la faute, au péché originel d'autre part, à travers le couple Adam et Ève.

2.3. Lucifer et la chute des Anges

La principale figure associée à l'idée même de mal qui accablerait l'humanité toute entière et qui aurait entraîné cette dernière dans sa chute est sans nul doute celle de Lucifer. Lucifer, « l'ange porteur de lumière » étymologiquement, est considéré comme le point de départ même du mal dans la philosophie hermétique³²³.

³²³ L'hermétisme désigne un courant philosophique, un ésotérisme, une religion et une forme de spiritualité qui peut se rattacher soit à une doctrine ésotérique fondée sur des écrits (les *Hermetica*) de l'Antiquité classique associés à Hermès Trismégiste, personnage de l'antiquité gréco-égyptienne,

Au II^e siècle, le théologien Tertullien parle de Lucifer en tant que « le plus sage de tous les anges avant d'être le diable³²⁴ ». Dans les récits bibliques, Lucifer est décrit comme un des anges privilégiés de Dieu. Mais, gonflé d'orgueil, il a voulu occuper une place égale à celle du Créateur, et a été précipité dans l'abîme avec ses troupes, par les anges fidèles.

À la même époque, Origène, théologien et un des protagonistes de l'exégèse biblique, déclare que c'est l'orgueil qui a fait chuter l'ange Lucifer³²⁵. Cette théorie sera suivie par de nombreux interprètes et commentateurs des récits bibliques, notamment Hilaire de Poitiers, Ambroise de Milan, Jérôme de Stridon ou encore Saint Augustin. Plus tard, la pensée chrétienne l'a assimilé à Satan et a regroupé ses compagnons comme étant les démons régnant sur les Enfers.

On retrouve une partie des récits bibliques consacrées à Lucifer dans le Livre d'Isaïe. Il est y décrit la chute de l'« étoile du matin, fils de l'aurore³²⁶ », qui avait eu pour ambition de placer son propre trône au-dessus des étoiles de Dieu, de monter au sommet des nuages et se rendre l'égal du Dieu. Mais il est tombé du ciel, tel un Icare enivré par les hauteurs qu'il croyait atteindre. Par ailleurs, le rythme du lever du jour et de la tombée de la nuit fait alterner le lever des corps et son tombé.³²⁷

Jean-Marc Vercruysse a consacré un article³²⁸ à la figure de Lucifer et de son interprétation par les Pères de l'Église, à partir duquel nous avons basé nos recherches, tant il répondait aux questionnements que nous posions autour de ce personnage biblique. Le chercheur, spécialiste de la langue latine et de l'étude des doctrines patristiques, rappelle qu'il existe un passage dans le Livre d'Ezéchiel, dans lequel Lucifer est décrit comme un ange puissant, admiré de tous, parfait et exemplaire :

soit à son développement dans la doctrine des alchimistes au Moyen Âge, mais connue essentiellement à partir de la Renaissance.

³²⁴ *Adversus Marcionem (Contre Marcion)*, II, 10.

³²⁵ Voir ORIGÈNE, *Traité des principes (De Principis)* (v. 230-232), traduit du latin par Henri Crouzel et Manlio Simonetti, Cerf, coll. « Sources chrétiennes », 5 t., 1978-1984.

³²⁶ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Livre d'Isaïe* 14, 12-15, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³²⁷ Voir NANCY, Jean-Luc, *Tombe de Sommeil*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2007.

³²⁸ VERCRUYSSSE, Jean-Marc, « Les Pères de l'Église et Lucifer (Lucifer d'après Is 14 et Ez 28) », dans *Revue des Sciences Religieuses*, tome 75, fascicule 2, 2001.

12. « Fils d'homme [...], tu étais la forme accomplie de la perfection, plein de sagesse et parfait en beauté.
13. Tu étais en Éden, le jardin de Dieu. Toutes les pierres précieuses te couvraient, la sardoine, la topaze et le diamant, la chrysolithe, l'onix et le jaspe, le saphir, l'escarboucle et l'émeraude, ainsi que l'or. Tes tambourins et tes flûtes étaient à ton service, préparés pour le jour où tu as été créé.
14. Tu étais un chérubin oint, qui protégeait, et [tel] je t'avais établi. Tu étais sur la sainte montagne de Dieu, tu marchais parmi les pierres de feu.
15. Tu as été parfait dans tes voies depuis le jour où tu as été créé, jusqu'à ce que l'iniquité soit trouvée en toi.
16. Par l'abondance de ton commerce, tu as été rempli de violence, et tu as péché. Et je t'ai précipité loin de la montagne de Dieu comme une chose profane, et je t'ai détruit du milieu des pierres de feu, ô chérubin qui protégeait !
17. Ton cœur s'est élevé à cause de ta beauté, tu as perverti ta sagesse à cause de ton rayonnement. Je t'ai jeté à terre, je t'ai mis devant les rois, afin qu'ils te voient.
18. Par la multitude de tes iniquités, par l'injustice de ton commerce, tu as profané tes sanctuaires. Et j'ai fait sortir un feu du milieu de toi ; c'est lui qui t'a dévoré, et je t'ai réduit en cendre sur la terre sous les yeux de tous ceux qui te voient.
19. Tous ceux qui te connaissent parmi les peuples sont dans la stupeur à cause de toi. Tu es devenu une terreur, et tu ne seras plus, plus jamais.³²⁹ »

Nous voyons donc de la même manière que décrite par Isaïe, Lucifer tombe en raison de son orgueil et de sa violence. Il devient donc l'ange déchu. Dans ce passage, plusieurs références sont faites aux chapitres 2 et 3 de la Genèse : la mention du Jardin d'Éden, au jour de la création notamment. Jésus lui-même mentionne une seule fois cette figure, en l'appelant d'ailleurs Satan, dans une des paroles qu'il prononce à l'attention de ses disciples :

Je voyais Satan tomber du ciel comme l'éclair. Voici, je vous ai donné le pouvoir de fouler aux pieds serpents et scorpions, et toute la puissance de l'ennemi, et rien ne pourra vous nuire.³³⁰

³²⁹ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Livre d'Ézéchiel*, 28, 12-19, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³³⁰ La Bible de Jérusalem, Nouveau Testament, *Évangile de Luc*, « Retour de mission des 70 disciples », 10, 18-19, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

L'assimilation de Lucifer à Satan n'est cependant pas très claire dans cet unique passage de la parole de Jésus dans le Nouveau Testament. D'autres écrits, ceux-ci apocryphes, c'est-à-dire qui ne sont pas intégrés au canon chrétien, les quatre Pères de l'Église³³¹ et à leur suite les auteurs médiévaux donnent une synthèse de ces traditions, mettant l'orgueil au cœur des péchés de Lucifer et des autres anges rebelles, en prenant appui sur ces passages des Livres d'Isaïe et d'Ezéchiel.

Dans la version latine de la Bible, appelée Vulgate et traduite en partie par Jérôme de Stridon³³², les références à Lucifer ne sont pas claires. Il est fait mention d'un « astre brillant, fils de l'aurore³³³ » ou encore « [d'un] cœur exalté [qui a] dit : "Je suis un dieu, j'habite une résidence divine au cœur des mers", alors qu'[il est] homme et non dieu³³⁴ ».

Lucifer est donc avant tout la première lueur du jour et associée à la planète Vénus qui s'opposerait à l'Étoile de la Nativité, annonciatrice de la venue de Jésus. Il est donc celui qui brille dans le ciel, et il s'illustre dans différents hymnes, comme dans celui d'Ambroise³³⁵, « *Aeterne rerum Conditor* » (« Éternel Créateur du Monde » en latin) :

« Par le coq réveillé, Lucifer
délivre le ciel des ténèbres³³⁶ »

Du domaine astral, Lucifer a glissé vers l'univers biblique et théologique, faisant de lui un symbole de la chute, après avoir côtoyé les hauteurs célestes. Le théologien Grégoire de Nizance montre le « destin » de Lucifer, d'abord montant vers le ciel, puis tombant vers la terre :

«... Lucifer, le tout premier, élevé au plus haut
(d'une éminente beauté, il aspirait en effet

³³¹ Ambroise de Milan, Augustin d'Hippone, Grégoire de Naziance et Jérôme de Stridon sont les noms des quatre Pères de l'Église latine.

³³² Moine et Père de l'Église, ayant vécu de 347 à 420.

³³³ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Livre d'Isaïe*, « Deuxième prophétie de Babylone », 14, 12, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³³⁴ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Livre d'Ezéchiel*, « Prophétie et complainte sur le roi de Tyr », 28, 2, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³³⁵ Évêque et Père de l'Église ayant vécu de 339 à 397.

³³⁶ AMBROISE, *Hymnes I*, 9-10, traduit par Jacques Fontaine, Paris, Cerf, coll. « Patrimoines, christianisme », 1992, p. 148.

à l'honneur royal de la puissance divine)
perdit sa splendeur et tomba ici sans gloire,
tout rempli de ténèbres au lieu d'être Dieu³³⁷ »

Sa figure, d'abord positive, s'est donc empreinte d'une connotation négative, qui en a fait peu à peu un des représentants des origines du Mal dans la Bible. Il a ainsi été associé peu à peu à la figure de Satan, qui signifie en hébreu « l'ennemi », et qui est le roi des démons.

Dans la religion chrétienne et l'enseignement du catéchisme, Satan fait partie des anges, tous créés par Dieu, qui se sont rebellés contre lui, et pour cette raison, il est assimilé à Lucifer, puis dans le récit de la Genèse au serpent qui tente Ève. De nombreuses spéculations ont pourtant été formulées pour déceler l'origine de cette exclusion.

2.3.a. Orgueil ou abandon ?

La figure de Lucifer, avant d'être le représentant du Mal que l'on connaît à travers les récits bibliques tirés des Livres d'*Isaïe* et d'*Ézéchiel*, est sources de contradictions, notamment sur son passé, comme le note Jean-Marc Vercruysse.

Alors que dans l'Ancien Testament *Isaïe* et *Ezéchiel* semblent affirmer que Lucifer se réjouissait de son statut lumineux avant sa rébellion, un passage de l'Évangile de Jean (8, 44) situé dans la grande section polémique entre Jésus et les autorités juives (chap. 5-10) paraît dire le contraire. A l'affirmation de Jésus « Si vous demeurez dans ma Parole (...) la Vérité vous libérera » (*Jn* 8, 31-32), les Juifs répondent qu'ils sont libres parce qu'ils sont descendants d'Abraham. Jésus remonte alors des œuvres à leur origine et explique aux Juifs que, s'ils veulent le tuer, ils n'accomplissent pas l'œuvre de leur ancêtre Abraham, mais celle d'un autre père, le diable. L'intention homicide des Juifs fait d'eux les fils du diable parce que, dit Jésus, « celui-ci était homicide dès l'origine » (v. 44).³³⁸

L'explication donnée par Saint Augustin dans ses *Tractatus* sur l'Évangile de Jean, c'est-à-dire ses commentaires, résume l'affaire en évoquant simplement que Lucifer a d'abord été ange, puis démon. Mais se contredisant lui-même, il écrit également que « Il fut homicide

³³⁷ NAZIANCE (de), Grégoire, *Poemata Arcana VI*, Claudio Moreschini et Donald Armstrong Sykes (éd.), Oxford, Clarendon Press, coll. « Oxford Theological Monographs », 1997, p. 30.

³³⁸ VERCROYSSSE, Jean-Marc, *art. cit.*, p. 158.

dès l'origine et ne s'est pas maintenu dans la vérité³³⁹ », reprenant ainsi presque mot pour mot les paroles de l'Évangile de Jean : « Vous, vous avez pour père le Diable et vous voulez faire les désirs de votre père. Lui a été meurtrier dès le commencement et il n'a pas persévéré dans la vérité, car il n'y a pas de vérité en lui. (...) »³⁴⁰ Pour résumer, Lucifer est devenu mauvais dès lors que l'homme lui-même est devenu mortel, c'est-à-dire lors de l'épisode de la Chute d'Adam et d'Ève.

2.3.b. Lucifer : figure du rebelle dans les arts

Dans l'histoire de l'art et des arts visuels, la figure de Lucifer ou de Satan a beaucoup inspiré les artistes. Les représentations les plus marquantes et les plus singulières se trouvent particulièrement dans des œuvres gravées et les illustrations comme celle de l'artiste britannique William Blake³⁴¹ ou du français Gustave Doré³⁴².

William Blake a illustré à plusieurs reprises le poème de John Milton³⁴³ *Le Paradis perdu* (*Paradise Lost*), publié à l'origine en dix parties en 1667, et repris dans une seconde édition de 1674 en douze parties. Ce poème en vers est inspiré par le premier livre de la Genèse, c'est-à-dire des passages concernant la création, la tentation et la chute d'Adam et Ève. L'ensemble est agrémenté d'autres passages de la Bible, notamment ceux mentionnant Satan, ainsi que de nombreuses analogies et digressions sur l'histoire, la philosophie, la physique et la mythologie. Blake est un admirateur de Milton, mais il est surtout fasciné par la figure de Satan. En 1791, il avait publié un recueil de poèmes intitulé *Le Mariage du ciel et de l'enfer*, dans lequel il se joue de quelques conventions admises, puisqu'il place l'Enfer au-dessus du Paradis, et que le corps apparaît nettement supérieur à l'âme. Il apprécie particulièrement l'attitude rebelle de la figure de Lucifer/Satan. L'influence du poème de Milton s'est particulièrement fait ressentir au Royaume Uni entre le XVIII^e et le XIX^e siècle, et

³³⁹ AUGUSTIN, *Commentaire littéral sur la Genèse*, XI, xvi, 21.

³⁴⁰ La Bible de Jérusalem, Nouveau Testament, *Évangile selon Jean*, 8, 44, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³⁴¹ Peintre, graveur et poète (1757-1827), il a appartenu au courant littéraire et artistique de la fin du XVIII^e siècle appelé « préromantisme » et qui se caractérise par un penchant pour le sentimentalisme, la sensibilité, une recherche du style personnel et un goût pour la nature.

³⁴² Illustrateur, caricaturiste, peintre, lithographe et sculpteur français (1832-1883) appartenant au courant romantique.

³⁴³ Poète et un pamphlétaire anglais (1608-1674).

Blake effectue plusieurs illustrations à l'aquarelle pour différents commanditaires³⁴⁴ entre 1807, 1808 et 1822. Deux des séries³⁴⁵ sont presque complètes et regroupent douze illustrations chacune.

Sur les douze illustrations, cinq sont consacrées à la représentation de Satan : *Satan réveillant les anges rebelles*, *Satan, le Péché et la Mort : Satan arrive aux portes de l'Enfer*, *Satan épiant l'entrée de l'archange Raphaël, d'Adam et Ève au Paradis*, *Satan regardant jalousement Adam et Ève* et *La Déroute (ou la Chute) des anges rebelles*. Dans toutes les aquarelles du *Paradis perdu*, comme dans les autres œuvres de Blake, on remarque une prééminence et une valorisation du corps humain. Les figures divines sont représentées dans des proportions particulièrement imposantes, prenant parfois toute la surface de l'œuvre. Les corps sont nus, musclés et représentés en train d'effectuer des gestes amples et sculpturaux. Par cette grammaire, l'artiste cherche à rendre une lecture aisée et rapide de ce dont il est question.

Satan n'échappe donc pas à cette règle. Sur les aquarelles, il est représenté bras levés en signe de protestation comme on le voit dans *Satan réveillant les anges rebelles*, et un serpent à tête de dragon s'enroule parfois autour de son corps comme dans *Satan, le Péché et la Mort : Satan arrive aux portes de l'Enfer*, dans *Satan épiant l'entrée de l'archange Raphaël, d'Adam et Ève au Paradis* ou dans *Satan regardant jalousement Adam et Ève*.

Dans *Satan réveillant les anges rebelles*, Satan prédomine l'illustration. Il est debout au centre du papier, les bras levés, en appui sur sa jambe gauche. Son regard est grave et dur, en raison de la forme de ses sourcils et de l'ombre projetée au-dessus de ses yeux. À ses pieds, sept anges sont assis ou couchés, lui tournant le dos ou levant les yeux vers lui. Ils portent des anneaux en métal à leurs poignets, auxquels sont accrochés quelques maillons, évoquant leur enchaînement passé. L'ensemble est peint dans des tonalités de gris et de bruns foncés. À l'arrière-plan, des nuages sombres encadrent la figure de Satan, laissant apparaître des raies de lumière au centre qui semblent frapper son corps. On remarque la présence de rochers, sur l'un d'entre eux, un ange est allongé, donnant à voir son dos. À la gauche de Satan, adossé à un rocher, on remarque un bouclier et une lance qui pointe vers le ciel. Au premier plan,

³⁴⁴ Le Révérend Joseph Thomas (1765-1811), Thomas Butts (1757-1845), principal mécène de Blake et John Linnell (1792-1882), un autre de ses mécènes.

³⁴⁵ Il s'agit de la série de Thomas, conservée à la Huntington Library de San Marino (Californie) et de Butts, conservée pour une part au Victoria and Albert Museum de Londres (Gravure n°1, *Satan réveillant les anges rebelles*), à la Huntington Library (Gravure n°2, *Satan, le Péché et la Mort : Satan arrive aux portes de l'Enfer*) et à la Houghton Library de Cambridge située sur le campus d'Harvard (Massachusetts) (Gravure n°10, *Le Jugement d'Adam et Ève : « Ainsi Il jugea l'Homme »*), le reste étant conservé au Museum of Fine Arts de Boston (Massachusetts).

sur le bord de la feuille, une ligne rougeâtre dessine des flammes qui grimpent entre les anges jusqu'aux pieds de Satan. Les corps musclés et sculpturaux des personnages évoquent une inspiration michelangelienne.



Figure 33. William Blake, *Satan réveillant les anges rebelles*, issue du *Paradis Perdu* de John Milton, 1808
Aquarelle et crayon, 51,8 x 39,3 cm, série de Thomas Butts, Victoria and Albert Museum, Londres

Dans le poème de Milton, Satan rencontre la figure de Pêché et celle de la Mort, qu'il reconnaît comme ses propres enfants, dont sa fille Pêché avec laquelle il aura une relation incestueuse qui donnera naissance à Mort. Dans l'illustration *Satan, le Pêché et la Mort : Satan arrive aux portes de l'Enfer*, Blake fait une transposition dont la dimension charnelle est particulièrement intéressante. En effet, alors qu'il apporte une certaine sensualité au corps de Pêché, dont on ne voit que le tronc, ses jambes étant dissimulées par l'enchevêtrement des serpents à tête de dragon disposés au sol, la figure de Mort est rendue quasi transparente. Son corps ne se définit que par ses contours, la chair étant représentée de manière à laisser apparaître le mur de droite composé de petites niches carrées ou les serpents à ses pieds. Dans cette scène, Blake saisit la tension entre le père, Satan et le fils, la Mort. Ils se font face, tous deux représentés avec une lance pointée l'un vers l'autre, tandis que le personnage de Pêché tente d'intercéder, par un geste d'imploration, les bras levés vers l'un et l'autre, et dans une moue de supplication du visage par la tête renversée, les yeux levés vers Satan et la bouche entr'ouverte. Satan est encore rendu imposant par sa musculature. Là encore, on remarque la présence des flammes rougeoyantes qui accompagnent la figure de Satan.



Figure 34. William Blake, *Satan, le Pêché et la Mort : Satan arrive aux portes de l'Enfer*, issue du *Paradis Perdu* de John Milton, 1808
Aquarelle et crayon, 49,6 x 40 cm, série de Thomas Butts, Huntington Library, San Marino

La représentation de la chute de Satan se trouve illustrée dans *La Déroute (ou la Chute) des anges rebelles*. L'illustration est divisée en deux. La partie supérieure est réservée aux personnages célestes : Jésus au centre, encerclé par deux groupes de trois anges ailés qui le regardent de chaque côté les mains levées en signe d'admiration. Ils sont rassemblés autour d'un disque central rose, représentant le soleil. Cette partie est peinte dans des tons clairs, rosés et gris-bleutés très doux. Le visage du Christ est tendu, l'expression du regard est concentrée. On voit ses genoux bord inférieur du cercle du soleil. D'un geste précis souligné par la ligne verticale qui traverse l'illustration et marquée par ses bras, le Christ décoche cinq flèches, la plus visible étant la flèche centrale, vers la partie inférieure dans laquelle se trouvent les anges rebelles.

Aux couleurs claires de la partie supérieure, s'opposent ici des couleurs plus sombres, et les contours des corps sont plus nettement marqués et cernés. Les corps semblent moins éthérés, la couleur de la chair étant rendue de manière plus naturelle, dans les tons rosés et gris plus denses. En tout, treize anges rebelles sont dénombrables. Leurs corps sont renversés, têtes en bas, certains se tiennent leur visage dans les mains en signe de détresse. Les regards sont hagards, ahuris, soit projetés vers le Christ au-dessus d'eux, soit perdus dans l'abîme vers laquelle ils sont projetés et les bouches béantes. Les corps sont caressés par des flammes qui les encerclent. Les postures sont particulièrement atypiques, les jambes flottant en l'air forment des arcs de cercle avec les troncs, qui viennent créer un certain désordre à première vue. Ce chaos est souligné par l'enchevêtrement apparent, qui s'oppose au règne ordonné de la partie supérieure. L'ange rebelle au centre pourrait être Satan lui-même, car la

posture de ses jambes, c'est-à-dire jambe gauche tendue et jambe droite repliée, ressemble à celle d'une autre figure, que l'on retrouve dans la série d'illustrations que Blake a réalisée pour le Livre de Job vers 1825³⁴⁶.



Figure 35. William Blake, *La Déroute (ou La Chute) des anges rebelles*, issue du *Paradis Perdu* de John Milton, 1808, aquarelle et crayon, 51,8 x 39,3 cm, série de Thomas Butts, Museum of Fine Arts, Boston

2.4. Adam et Ève, entre chute et exclusion

La religion, ensemble de croyances, cultes, usages et pratiques propres à un groupe, pose idées et concepts concernant la relation de l'homme à son environnement, au dieu qui serait son créateur. La théologie, science des religions fondée sur les textes, nous aide à comprendre de quelle manière ces derniers ont imprégné les savoirs, transmis de génération en génération par leur lecture et leur étude. Ainsi, en considérant les trois grandes religions monothéistes, nous devons faire le constat que tous ne racontent pas l'histoire d'un homme, Adam, qui serait tombé, entraînant l'humanité toute entière avec lui. Au-delà d'une imprégnation théologique, ou accolée à elle, la question sensible du symbole permet d'en saisir la dimension digérée qu'en font les groupes et individus. En effet, la représentation de

³⁴⁶ Il s'agit de l'illustration n°17, usuellement intitulée *La Chute de Satan*, illustrant le verset issu du Livre de Job 36, 17 : « Mais si tu défends ta cause comme un impie, le châtement est inséparable de ta cause. »

Comme pour *Le Paradis Perdu*, il existe une série commandée par Linnell et une par Butts. La troisième série est composée de gravures en noir et blanc.

toute idée spirituelle donne forme et matérialité à un concept abstrait, posant dès lors la question du respect du message contenu dans ce dernier. Le symbole donne une image, une visualisation à une idée, mais défiant l'absence réelle de celle-ci, il la rend présente et concrète.

Ce qui est alors vécu symboliquement comme une chute, c'est l'exclusion d'Adam et Ève du Paradis terrestre. La Bible raconte la « chute » du premier homme, Adam, d'abord parce qu'il a transgressé le commandement de Dieu en mangeant le fruit défendu de l'Arbre de la Connaissance, amenant avec sa faute la mort et la douleur sur la terre. La lecture du troisième chapitre de la Genèse dans l'Ancien Testament nous renseigne sur la faute commise par Adam et Ève, plus communément appelé « péché originel ». Dans ce chapitre, le serpent, « le plus rusé de tous les animaux³⁴⁷ », dialogue avec Ève sur l'interdiction d'approcher de « l'arbre au milieu du jardin » et d'en goûter les fruits « sous peine de mort³⁴⁸ ». Il outrepassa la loi divine et incite Ève à manger le fruit en arguant qu'elle et Adam « [seront] comme des dieux, qui connaissent le bien et le mal³⁴⁹ ». Ève, séduite par l'idée de connaître³⁵⁰, offre ensuite le fruit à Adam qui le mange à son tour. Si avant cette ingestion malheureuse, Adam et Ève étaient nus mais ne connaissaient pas la pudeur, cette faute occasionna une honte du corps que des siècles n'ont pas suffi à effacer totalement. Ce passage est traditionnellement narré comme étant l'épisode de « la chute », ou encore de « la chute de l'Homme ».

Et Yahvé Dieu le renvoya du jardin d'Éden pour cultiver le sol d'où il avait été tiré. Il bannit l'homme et il posta devant le jardin d'Éden les chérubins et la flamme du glaive fulgurant pour garder le chemin de l'arbre de vie.³⁵¹

³⁴⁷ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Genèse*, 3, 1, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³⁴⁸ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Genèse*, 3, 3, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³⁴⁹ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Genèse*, 3, 5, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³⁵⁰ Il n'est pas inopérant de constater que dans l'Ancien Testament, dans le Livre de l'Ecclésiaste, Qohélet, fils de David et roi à Jérusalem, prononce ces paroles : « Beaucoup de sagesse, beaucoup de chagrin ; plus de savoir, plus de douleur. » L'Ecclésiaste, 1, 18, comme un rappel que le savoir n'est pas bénéfique à la vie humaine et qu'elle ne sert pas l'amour de Yahvé Dieu. En ce sens, Ève et Adam à sa suite se sont exposés à la souffrance, l'une en connaissance de cause – Yahvé Dieu l'avait prévenue – et l'autre par faiblesse sans doute.

³⁵¹ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Genèse*, 3, 23-24, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

Cette exclusion est donc associée à une image frappante, celle de la chute, qui fait littéralement « descendre » les corps d'Adam et Ève d'un état de plénitude, de sagesse et d'harmonie à celui de souffrance, de labeur et de mort : « À la sueur de ton visage, tu mangeras ton pain, jusqu'à ce que tu retournes au sol, puisque tu en fus tiré. Car tu es glaise et tu retourneras à la glaise.³⁵² Difficile de trouver condition et destinée plus sombres pour l'homme et symbolique plus négative à la chute, c'est pourtant bien ce chapitre tout entier qui a marqué l'histoire de l'Occident de manière profonde. À cause d'Adam et Ève, tous les hommes sont devenus des pécheurs, héritage involontaire et pesant, que seuls le baptême et la pénitence peuvent effacer, du moins alléger.

Dans la fresque de Masaccio, Ève couvre sa poitrine d'une main et son sexe de l'autre, quant à Adam, il est tellement honteux qu'il cache son visage dans ses deux mains. L'ange au-dessus d'eux brandit une épée et doit les conduire hors du Paradis vers le désert. Alors que dans le texte de la Genèse, Adam et Ève couvrent leurs corps de feuilles de figuiers et de peaux d'animaux, Masaccio les représente nus, dans la détresse absolue, qui s'exprime par la gestualité très marquée du couple, tête baissée et corps légèrement penché en avant pour Adam et visage en pleurs d'Ève.



Figure 36. Masaccio, *Adam et Ève chassés du Paradis terrestre*, 1424-1425
Fresque, 214 x 88 cm, Église Santa Maria del Carmine, Florence

³⁵² La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Genèse*, 3, 19, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

Dans le Coran, Adam, en ayant mangé le fruit défendu, n'est pas chassé par Allah, il n'y a donc symboliquement ni chute, ni péché originel qui entraînerait les maux pour Adam, Ève et leurs descendants. Allah lui pardonne, c'est-à-dire qu'il accepte son repentir.

35. Nous avons dit :

« Ô Adam !

Habite avec ton épouse dans le jardin, mangez de ses fruits comme vous le voudrez ; mais ne vous approchez pas de cet arbre, sinon vous seriez au nombre des injustes. »

36. Le Démon les fit trébucher et il les chassa du lieu où ils se trouvaient.

Nous avons dit :

« Descendez, et vous serez ennemis les uns des autres. Vous trouverez, sur la terre, un lieu de séjour et de jouissance éphémère. »

37. Adam accueillit les paroles de son Seigneur et revint à lui, repentant.

Dieu est, en vérité, celui qui revient sans cesse vers le pécheur repentant ; il est miséricordieux.

38. -Nous avons dit :

« Descendez tous !

Une Direction vous sera certainement donnée de ma part ».

– Ni crainte, ni tristesse n'affligeront ceux qui suivent ma Direction -

39. Quant aux incrédules ;

À ceux qui traitent nos Signes de mensonges :

Voilà ceux qui seront les hôtes du Feu :

Ils y demeureront immortels. (...) ³⁵³

Les différences qui jalonnent les récits des premiers êtres vivants Adam et Ève, créés par Dieu, Yahvé ou Allah, dans les monothéismes imprègnent de manière diffuse les relations des hommes à l'encontre de la valeur morale que comporte la chute. Loin de ne se circonscrire qu'à la seule chute physique, définition première du terme, ses significations débordent amplement cette caractéristique pour s'étendre à tout pas de côté, toute faute, tout écart d'un chemin dicté par la morale, toute attirance pour un monde obscur, que luxure, tentations en tout genre, et tout résultat final d'un mauvais comportement.

³⁵³ Le Coran, *Sourate II*, 35-39, traduction de Denise Masson, Paris, Gallimard/nrf, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967.

De la chute donc, il n'en est que symboliquement et moralement question dans le récit du premier homme et de la première femme créés par Dieu. Mais cette chute est empreinte d'excès, d'une certaine forme de chaos, qui mène le corps au bord du vertige, de l'ivresse et de la révolte.

Chapitre 3. Entre chute et chaos, où est le corps ?

3.1. Prométhée, tombé pour l'humanité

La figure de Prométhée nous est apparue comme essentielle pour tenter de reposer les questions de la création et d'une chute inaugurale et fondatrice d'une mythologie de la création. Ce n'est pas anodin si on parle de lui comme du « créateur de l'humanité ».

Mythe fondateur de la culture grecque, il invite à une double lecture, un paradoxe, parce qu'il serait l'origine de l'humanité, mais qu'il en serait également la fin. Il est un Titan fils de Titan, un de ces êtres géants nés de l'union d'Ouranos et Gaïa, soit le ciel et la Terre. Ses parents sont Japet et Thémis ou Clymène pour Hésiode, et il a un frère Épiméthée. Ce mythe a inspiré les grands poètes et écrivains, on en retrouve le récit dans les écrits d'Hésiode dans sa *Théogonie*, d'Eschyle dans *Prométhée enchaîné*, de Platon dans *Protagoras* et d'Apollodore dans sa *Bibliothèque*.

Après avoir délivré ses frères et sœurs dévorés par leur père Cronos, Zeus est devenu le roi des dieux de l'Olympe. Il règne donc tout puissant sur les hommes et les dieux qui vivaient ensemble. Cependant, la part des uns et des autres fut longtemps discutée, et il fut suggéré d'effectuer un sacrifice afin de déterminer la place des hommes et celle des dieux. Lors de ce sacrifice dit de Mékoné, Prométhée découpe le bœuf et sépare les os de la viande. Il enduit les uns dans de la graisse alléchante, tandis qu'il dissimule l'autre dans une panse. Il propose ensuite à Zeus de choisir entre les deux « paquets ». Mais Zeus sent la supercherie

et voit les os sous la graisse. Furieux, le roi des dieux veut se venger : il prive les hommes du feu. Si Prométhée n'est pas la cause de la chute des hommes dans le monde grec,

Mais Prométhée, révolté contre le tout-puissant Zeus, décide de voler le feu divin, et il se rend sur le char du Soleil avec une torche, dissimule un flambeau pour ensuite aller l'offrir aux hommes « qui vivaient dans l'ignorance, le désordre et la confusion.³⁵⁴ » Ce vol lui vaudra un châtement cruel de la part du Dieu des dieux : Prométhée est enchaîné à un rocher sur le Mont Caucase, et condamné à d'éternelles souffrances, puisqu'un aigle vient lui dévorer le foie. Et Pandore, la première femme, fut envoyée aux hommes par Zeus, elle répandit sur la terre autant de calamités qu'elle était belle : la maladie, la souffrance et la mort, mais aussi le labeur. Zeus sort vainqueur des tentatives de Prométhée de faire disparaître l'inégalité hommes / dieux.

Il y a donc un avant et un après. L'après est déterminé par la ruse mise en œuvre par Prométhée pour voler le feu aux dieux, telle est l'interprétation qu'on peut faire du texte d'Hésiode. L'accès des hommes à la distinction entre bien et mal est à mettre en perspective du bannissement d'Adam et Ève hors du Paradis dans la Bible.

Une autre interprétation serait de voir Prométhée comme un héros, comme la figure qui se place du côté des hommes, qui veut leur apporter la connaissance et se révolter contre le pouvoir égoïste et violent des dieux, en particulier de Zeus. Cette idée est illustrée par la tragédie d'Eschyle *Prométhée enchaîné*. Prométhée en offrant le feu aux hommes fait preuve de don de soi. Il est prêt à endurer les pires souffrances que lui impose Zeus afin de permettre aux hommes de se réaliser pleinement. Jusqu'au XVIII^e siècle, Prométhée a d'ailleurs été interprété comme une figure christique, la fonction du sacrifice étant une des données du christianisme. Au siècle suivant, dans sa lecture de la tragédie d'Eschyle, *Prométhée enchaîné*, dont il rend compte dans *Naissance de la tragédie*, Nietzsche verra dans la figure de Prométhée celle de l'artiste créateur dionysien, et retiendra la figure de « l'artiste titanique³⁵⁵ », le « bienfaiteur³⁵⁶ » qui fut puni de s'être cru « capable de créer des hommes ou, à tout le moins,

³⁵⁴ COLIN, Robert C., « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », dans *Topiques*, n°84, 2003, p. 149.

³⁵⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *La Naissance de la tragédie* (1872), traduit de l'allemand par Philippe Lacoue-Labarthe (1977), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais, 2007, p. 66.

³⁵⁶ « Fragment d'un *Prométhée* », dans *Tragiques grecs. Eschyle, Sophocle*, traduit du grec par Jean Grosjean, Fragments traduits par Raphaël Dreyfus, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1967, p. 975.

d'anéantir des dieux³⁵⁷ ». Prométhée représente à lui seul selon le philosophe celui qui créa l'homme, dans sa rébellion contre les dieux.

Cette lame déferlant soudain du dionysiaque soulève alors des vaguelettes individuelles, comme le frère de Prométhée, le Titan Atlas, soulève la terre sur ses épaules, c'est là le trait commun entre prométhéisme et dionysiaque. Sous ce rapport, le Prométhée d'Eschyle est un masque de Dionysos, - alors que dans cette profonde aspiration à la justice dont nous parlions plus haut, Eschyle, pour qui comprend ces choses, trahit son ascendance paternelle qui est dans Apollon, le dieu de l'individuation et des justes limites. De sorte qu'on pourrait exprimer cette double nature du Prométhée d'Eschyle, à la fois dionysiaque et apollinienne, dans cette formulation conceptuelle : « Tout ce qui existe est juste et injuste et, dans les deux cas, également justifié.³⁵⁸ »

Poursuivant ses recherches sur « l'homme absurde », Albert Camus interroge la figure de Prométhée pour construire celle de « l'homme révolté ». Il trouve chez Prométhée, « ce héros qui aima assez les hommes pour leur donner en même temps le feu et la liberté, les techniques et les arts³⁵⁹ » l'incarnation et l'allégorie même de l'homme révolté, qui concourt avec la figure décrite par Jean-Pierre Vernant, selon qui le Titan « représente au sein même de la société des dieux olympiens, un principe de contestation³⁶⁰ ».

Dominique Chateau dit par ailleurs que « Prométhée fut le premier plasticien³⁶¹ ». Sa chute, entraînant celle des hommes hors du monde des dieux, a ainsi instauré un chaos, comme lieu de surgissement des capacités créatrices de l'homme, mais aussi comme source d'excès.

³⁵⁷ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 66.

³⁵⁸ *Op. cit.*, p. 68-69.

³⁵⁹ CAMUS, Albert, « Prométhée aux Enfers » (1946), dans *L'Été* (1959), Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1999, p. 120.

³⁶⁰ VERNANT, Jean-Pierre, « Prométhée », dans *Entre mythe et politique* (1996), Paris, Seuil, 2006, p. 1988.

³⁶¹ CHATEAU, Dominique, « Les enfants de Prométhée : histoire du mot "arts plastiques" », dans *Recherches poïétiques*, n°2, 1995.

3.2. Chute, chaos : du corps dansant dionysiaque

De la danse à l'oubli, de la danse à la chute, il n'y a qu'un pas. Tout dans notre monde actuel nous rappelle la présence du corps. Les nouvelles découvertes biologiques et médicales, les mutations technologiques et la place accordée au numérique et donc au virtuel³⁶² sont attentives au corps, sa matérialité. Jusque dans le domaine de la publicité, du sport ou encore de la cuisine – appelée dans ce cas « diététique » -, nous recevons des injonctions à prendre soin de notre corps, à l'intérieur et à l'extérieur, au mépris parfois de ses limites naturelles.

A contrario, l'heure est aussi au virtuel, au numérique, à la désincarnation des rapports humains, pour le meilleur et pour le pire, comme en témoignent le passage des enseignements scolaires et universitaires au « distanciel », qui dit bien son nom, la généralisation du « télétravail », les rencontres amoureuses qui passent par des « applications » ou des réseaux sociaux (qui eux portent mal leur nom) reléguant aux oubliettes les « coups de foudre au premier regard », ou bien encore le remplacement des caissières de supermarché par des machines automatiques.

Avant ce culte du corps des XX^e et XXI^e siècle, le philosophe allemand Friedrich Nietzsche avait déjà essayé d'œuvrer à la réhabilitation du corps, dans sa totalité. Cette pensée s'est construite autour de la conception du corps dansant dionysiaque. Le corps dionysiaque, c'est le corps réel, pas le corps idéalisé que cherchent pourtant à nous vendre les publicitaires à grands coups d'affiches et de slogans motivants et idéalistes³⁶³, qui devrait être parfait, jeune et beau. Notre époque fait la part belle au virtuel et à la réalité augmentée, qui produisent des êtres sans chair, sans poids, des enveloppes sans consistance. L'utilisation à des fins sportives ou éducatives de certaines consoles par exemple permet la création d'un double, d'un avatar, qui effectue en même temps que nous-mêmes les actions demandées. Ces images conçues par les constructeurs de jeux vidéo sont éloignées du corps réel et donnent à voir deux corps, l'un réel, mimant dans les salons des maisons des activités sportives, telles que la musculation,

³⁶² Nous faisons référence aux nouvelles technologies avancées. Certaines opérations chirurgicales peuvent s'exécuter à distance à l'aide d'ordinateur et de souris.

³⁶³ « Parce que je le vaux bien », pour la marque de cosmétiques L'Oréal ; « Deviens ce que tu es », pour la marque de vêtements Lacoste – empruntant au passage la formule de Nietzsche « Deviens qui tu es », dans *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis (1969), Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la philosophie », 2008, p. 298.

le tennis ou le bowling, et l'autre, visible sur un écran, effectuant ces dites-activités avec les accessoires requis pour le faire, mais ne présentant aucune difficulté, ne permettant pas d'appréhender la notion de l'effort, la notion du poids des objets projetés. En effet, au contraire des expériences virtuelles ou idéalistes, le corps défini par Nietzsche est pesant, immédiat, et pour ainsi dire réel. Le dépassement de la réalité, sa transfiguration doit être atteint pour Nietzsche par l'art, qui fait du modèle dionysien une des modalités à suivre : « Je vous le dis, il faut avoir encore du chaos en soi pour enfanter une étoile dansante.³⁶⁴ »

D'après le *Dictionnaire de la langue philosophique*, cette introduction du chaos fait écho, dans la théologie païenne, à la « l'ensemble même des choses jetées en désordre dans l'espace avant leur organisation en cosmos³⁶⁵ ». Par analogie, le terme « chaos » renvoie à « tout état de désordre³⁶⁶ » et « un état d'enchevêtrement, d'amalgame d'objets nombreux et hétéroclites³⁶⁷ ». Enfin, au sens figuré, le terme évoque « ce qui est ou semble inorganisé, désordonné, confus, parfois incohérent ou obscur³⁶⁸ ».

Partant de ces définitions, la confusion et le désordre tels que figurés dans les arts peuvent engendrer une certaine complexité à décrypter ou des difficultés d'appréhension et de lecture des langages employés. Or, le chaos « n'est pas nécessairement synonyme de désordre, de folie et d'instabilité, mais d'élan qui assume la diversité et la pluralité imprévisible du monde³⁶⁹ ». Cette conception de l'art selon un régime instable rejoint la pensée philosophique pétrie d'une ascendance dionysiaque chez Nietzsche.

Dans une tentative de recherche des origines de notre monde, le chaos est aux origines mêmes de la création. Dans une lecture religieuse et mythologique, les exemples ne manquent pas. Dans la Bible d'une part, la création du ciel et de la terre par Dieu est relatée dans la Genèse, et cette création n'est rendue possible que par le chaos qui la précédait :

Au commencement, Dieu créa le ciel et la terre.

³⁶⁴ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra* (1883), traduit de l'allemand par Geneviève Bianquis [1969], Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la philosophie », 2008, p. 15.

³⁶⁵ FOULQUIÉ, Paul et SAINT-JEAN, Raymond, *Dictionnaire de la langue philosophique*, Paris, PUF, 1962, p. 90.

³⁶⁶ *Ibid.*

³⁶⁷ Littré, <https://www.littre.org/definition/chaos>

³⁶⁸ CNRTL, <https://www.cnrtl.fr/definition/chaos>

³⁶⁹ MOSLEHI, Mojgan, « L'Œuvre du chaos », dans LECERF, Guy (dir.), *Les Jeux de l'art et du chaos*, Bruxelles, E.M.E. & intercommunications, 2012, p. 125.

La terre n'était que chaos et vide. Il y avait des ténèbres à la surface de l'abîme et l'Esprit de Dieu planait au-dessus de l'eau.³⁷⁰

Dans les récits mythologiques, dont le premier écho connu se trouve dans la *Théogonie* d'Hésiode, rédigée au VIII^e siècle avant notre ère, dans laquelle le poète raconte la naissance des dieux, le chaos est ce qui précède le monde, mais aussi les dieux eux-mêmes. Chaos, qui vient du grec ancien et signifie littéralement « faille, béance », précède ainsi Gaïa (la Terre), Érèbe (les Ténèbres souterraines) et Nyx (la Nuit). Dans la phase suivante de la Création, Gaïa devait donner naissance à Ouranos (le Ciel et la Vie) et à Pontos (les Flots). Et si Hésiode ne donne pas d'indication supplémentaire sur les caractéristiques du Chaos, Ovide y revient dans ses *Métamorphoses*, rédigées au VIII^e siècle de notre ère. Le poète latin le décrit comme une « masse grossière, informe, qui n'avait que de la pesanteur, sans action et sans vie, mélange confus d'éléments qui se combattaient entre eux.³⁷¹ »

Ainsi, le Chaos désigne le gouffre sans fond où l'on fait une chute sans fin, la Terre Gaïa apparaissant plus tard et permettant d'offrir une stabilité, et le milieu sans repère où l'on chute dans tous les sens. Ce chaos préexistant à toute forme, à tout élément, est ce pour quoi l'artiste doit œuvrer, il lui revient de sublimer cet inachèvement afin d'en offrir une version transfigurée, agréable au regard et bonne pour l'âme.

Dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, rédigé entre 1882 et 1883, le philosophe allemand expose une pensée dansante, tout en prodiguant une série de conseils pour se réconcilier avec le corps et la vie. Ces conseils s'ordonnent autour d'activités sensibles et sans doute dérisoires, comme le régime alimentaire, les loisirs, l'exercice physique, le sommeil, ou bien encore de l'importance du climat sur nos humeurs. La forme même de l'ouvrage emprunte au drame et à la narration, davantage qu'à une structure d'éléments conceptuels, le langage y est également très différent. Ses courts paragraphes sont empreints de poésie et de lyrisme, faisant de la métaphore l'axe central de ses démonstrations.

En rappelant l'importance de la vie terrestre, Nietzsche fait du personnage principal de son texte Zarathoustra, le porte-parole de l'affirmation de son élan vital, dont la danse serait un mode d'expression à suivre, parce qu'elle implique tout le corps dans la vie, qu'elle

³⁷⁰ La Bible de Jérusalem, Ancien Testament, *Genèse*, 1, 2, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

³⁷¹ OVIDE, *Les Métamorphoses*, Traduction de G.T. Villenave (1806), Livre I, Fable I, v. 5.

résout pour lui tous les questionnements humains et qu'elle garantit un amour de soi et de la vie. Zarathoustra vit sur une montagne, seul depuis une dizaine d'années, et entreprend un périple fait de bonds, inspirés par le dieu danseur Dionysos pour « donner, prodiguer [sa] sagesse, jusqu'au jour où les sages d'entre les hommes se sentiront heureux de leur folie, les pauvres heureux de leur richesse.³⁷² »

Historiquement, la danse a souvent été associée à la transgression, qu'elle soit morale ou sexuelle. Parfois même, elle bascule dans le domaine du pathologique. Corps qui se dépasse, qui perfrome presque au-delà du registre humain – possédé, hystérique ou extatique – le corps dansant signifie à la fois l'immanence d'un moi incarné, tout en indiquant un passage vers un état frontière : la folie, la maladie ou la mort, l'extase jouissive ou mystique.³⁷³

La danse comme excès est une idée qu'il nous faut examiner. En effet, en d'autres temps, d'autres lieux, la danse a fait l'objet de plusieurs interdictions et censures, parce qu'elle est suggestive, qu'elle est issue d'une logique provenant du corps et que ce dernier fait l'objet de censures, qu'il est notre lien social et que la pudeur prime – en Occident surtout, mais dans d'autres régions du monde également -, c'est donc bien qu'elle déborde le cadre, qu'elle bouleverse, qu'elle est en un sens hors normes. Et pourquoi pas, puisse-t-elle se faire au risque de la chute :

Le corps est donc à faire et la danse plus que tout autre art fait et défait des corps, acceptant le jeu imprévu du hasard en risquant des corps instables, parfois au bord de l'effondrement.³⁷⁴

Par ailleurs, la figure de l'artiste en « funambule » telle qu'envisagée par Georges Didi-Huberman interroge les notions d'équilibre, de déséquilibre, invitant ainsi à une pensée du de la fragilité du corps, « un corps instable, à un espace fuyant, à un regard fulgurant³⁷⁵ ». Lorsqu'Estelle Jacoby pose cette affirmation, elle se réfère à ses lectures de Deleuze comme

³⁷² NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p.5.

³⁷³ FORTIN, Sylvie, *Danse et santé. Du corps intime au corps social*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 2008, p. 272.

³⁷⁴ JACOBY, Estelle, « Penser la danse avec Deleuze », *Littérature*, n°128, décembre 2002, « Biographiques », p. 95.

³⁷⁵ MONS, Alain, « Le corps dérobé », dans *Terrain*, « Danser », n°35, septembre 2000, p. 110.

défenseur des pouvoirs de la danse dans la pensée, à la suite de Nietzsche. Il est entre autres question pour la chercheuse de déceler les fondements d'une pensée de la danse, en particulier à partir du corps, et plus précisément à partir de différentes données, parmi lesquelles le poids mais aussi les émotions. Par ses exemples, elle démontre que le corps n'est ni uniquement un corps, réseau d'éléments physiques et physiologiques, ni uniquement l'expression d'émotions, mais un certain quelque chose « entre ». Nietzsche l'affirme dans *Zarathoustra* : « Je suis tout entier corps, et rien d'autre ; l'âme est un mot qui désigne une partie du corps.³⁷⁶ »

Pour axer sa réflexion dans la création chorégraphique contemporaine, Estelle Jacoby se réfère à Hubert Godard qui écrit dans la postface de l'ouvrage *La Danse au XX^e siècle* d'Isabelle Ginot et Marcelle Michel³⁷⁷ :

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 qui nous permettent de tenir debout sans avoir à y penser. Il se trouve que ces muscles sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel. Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible de notre posture.³⁷⁸

Il s'agit de reconnaître une unicité multiple du corps. Or, le corps est « l'outil » de travail du danseur, qui le met en mouvement, et il est aussi ce que la danse bouleverse, le conduisant jusqu'au chaos, la perte d'équilibre, la gravité décentrée. Ces conceptions ont entraîné des questionnements sur le déterminé et l'indéterminé, notamment en danse, que le chorégraphe américain Merce Cunningham³⁷⁹ a par ailleurs démontré dans la manière dont il construisait ses chorégraphies, s'en remettant au jeté de dés et à la technique du *I-Ching*³⁸⁰,

³⁷⁶ NIETZSCHE, Friedrich, *op. cit.*, p. 37.

³⁷⁷ GINOT Isabelle, MICHEL, Marcelle, *La Danse au XX^e siècle* (1995), Paris, Larousse, 2002, pp. 235-241.

³⁷⁸ *Op. cit.*, p. 236.

³⁷⁹ Chorégraphe et danseur américain (1919-2009), Cunningham a formé un duo avec le compositeur John Cage (1912-1992) et ensemble, ils se sont intéressés au hasard dans la création et à l'indépendance entre l'écriture musicale d'une part et l'écriture chorégraphique d'autre part.

³⁸⁰ Traité divinatoire chinois, dont l'origine se trouverait dans un texte datant de l'époque Zhou (vers le I^{er} millénaire av. J.-C.) Dont les principes sont basés sur la mutation et la transformation.

et surtout dans la manière dont il considérait le corps et l'espace, les centres pouvant être partout dans l'espace et non plus dans le corps uniquement.

Longtemps, le corps a eu une valeur négative, synonyme de notre mort, il est associé au « tombeau de l'âme » chez Platon qui en fait le lieu du sensible contre lequel il faut lutter. Élève de Socrate, Platon échafaude sa pensée par la bouche de son maître qu'il fait dialoguer avec d'autres personnages. Dans plusieurs de ses textes, il élabore une pensée qui définit une hiérarchie entre esprit et corps. Pour Platon, tout corps est déjà mort, mais il ne s'agit pas pour lui d'une mort qui serait terrestre et ancrée dans notre corps, mais d'une mort spirituelle, insistant ainsi sur le fait que l'incarnation terrestre n'est qu'une manifestation de la vie d'une âme et séparant l'une de l'autre. « Tu sais, en réalité, nous sommes morts. Je l'ai déjà entendu dire par des hommes qui s'y connaissent : ils soutiennent qu'à présent nous sommes morts, que notre corps est un tombeau³⁸¹ ». L'âme subsiste au corps chez Platon et rejoint ainsi ce lieu que tout philosophe tend à trouver, c'est-à-dire le ciel des Idées, le monde du savoir.

Cependant, le corps est aussi pour Platon une manifestation du « beau » et un des signes de l'âme, et en cela, il ne pourrait être que le mal. Par l'expérience de la perception notamment, le corps permet d'accéder à la réflexion. Il fait donc partie intégrante de notre chemin vers le monde des idées.

Ces considérations nous invitent à considérer la manière dont est convoquée la chute dans les expériences du corps scénique, comme poïétique de l'imaginaire.

³⁸¹ PLATON, *Gorgias*, traduit du grec ancien par Monique Canto-Sperber, Paris, Flammarion, 1987, v. 492e-493a.

Deuxième Partie

Chute et corps scénique, une poïétique de l'imaginaire

L'homme est malade parce qu'il est mal construit. Il faut se décider à le mettre à nu pour lui gratter cet animalcule qui le démange mortellement, dieu, et avec dieu, ses organes.

Car liez-moi si vous le voulez, mais il n'y a rien de plus inutile qu'un organe.

Lorsque vous lui aurez fait un corps sans organes, alors vous l'aurez délivré de tous ses automatismes et rendu à sa véritable liberté. Alors vous lui réapprendrez à danser à l'envers comme dans le délire des bals musettes et cet envers sera son véritable endroit.

Antonin ARTAUD³⁸²

*Étudions le mouvement du monde
comme il est aujourd'hui.*

Faisons l'anthropologie de ses nouvelles turbulences.

Georges BALANDIER³⁸³

Introduction. Éloge du passage, du pas de côté³⁸⁴ : créations artistiques, parcours et desseins

Les approches des artistes du corpus révèlent des parcours atypiques, pétris de rencontres, de points de passage entre disciplines, qui mettent en avant dans le rapport à la chute un éloge du pas de côté ainsi que des modalités de figuration et de représentation du corps plurielles, à même de proposer la « danse à l'envers » souhaitée par Artaud en 1947, lors de sa création radiophonique.

En effet, les écritures élaborées par Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette et Kerry Skarbakka montrent des méthodes sans cesse en mouvement, habitées par une singularité certes, mais sans être complètement figées. Tous s'orientent vers une construction du corps qui expose des failles, des marges, des décalages, tout en mettant en avant sa dimension plastique. Envisagé par Maurice Merleau-Ponty comme « l'épaisseur de chair entre

³⁸² ARTAUD, Antonin, « Pour en finir avec le jugement de Dieu », *Œuvres complètes*, Tome VIII, Paris, Gallimard, 1974, p. 104.

³⁸³ BALANDIER, Georges, « Le désordre dans l'univers – Conversation avec Georges Balandier », dans HELL, Bertrand, LOISY (de), Jean et JACOMIJN SNOEP, Nanette, *Les Maîtres du Désordre*, catalogue de l'exposition du Musée du Quai Branly, Paris, du 11 avril au 29 juillet 2012, Paris, Musée du Quai Branly, Réunions des Musées Nationaux/Grand Palais, 2012, p. 418.

³⁸⁴ Titre emprunté à une œuvre de l'artiste Philippe Ramette.

le voyant et la chose (...) constitutive de sa visibilité », le corps en tant que corporéité s'inscrit dans un « processus de structuration-déstructuration-restructuration permanent dans lequel le corps est entraîné, et qui empêche de le saisir de manière figée.³⁸⁵ »

Un tel processus révèle des modalités d'écriture du corps, une expressivité pouvant être perçue. Ce mouvement perpétuel, cette manière d'envisager l'écriture d'un objet mouvant est alors perçue comme une marque du vivant, qui emprunte autant aux règles de la physique, comme la vitesse, le centre de gravité, le poids, qu'à la philosophie, en tant qu'objet et sujet d'interrogation. Ces propos corroborent la pensée de Maurice Merleau-Ponty selon lequel « Le corps est le véhicule de l'être au monde³⁸⁶ », c'est-à-dire être en relation avec le monde qui l'entoure, dans une temporalité donnée qui n'est elle-même pas figée et en un certain lieu. Le corps est pris dans un ensemble, mais il en est aussi le centre depuis notre rapport au monde, « le pivot³⁸⁷ » écrit Merleau-Ponty. Par ailleurs, la question du corps reste centrale puisque les approches des artistes du corpus s'intéressent essentiellement à l'être humain, à ces rapports au sein d'un groupe ou tant qu'individu, avec le monde, avec l'espace, avec lui-même.

C'est dans le courant moderne que s'illustreront les grandes évolutions de la danse, dans une attention plus concrète au corps. L'abandon progressif de la technique classique pour explorer une nouvelle expression, dégagée de la primauté verticale va ouvrir la voie à de nombreux chorégraphes de la seconde moitié du XX^e siècle et du début du XXI^e siècle.

Ces révolutions chorégraphiques, notamment imprégnées d'une certaine posture du corps, qui répond davantage à son poids et sa gravité, par l'exploration du sol, auront égrainé des conceptions liées à l'écriture, au geste, à son expressivité, à la place du corps, à ses inspirations et à ses interprétations, et ce, jusqu'à nos jours. L'influence même indirecte et non énoncée se fait encore sentir, notamment dans le travail du metteur en scène et chorégraphe belge Alain Platel.

³⁸⁵ GUISGAND, Philippe, « À propos de corporéité », article rédigé pour le Centre d'études des arts contemporains, université de Lille III, 2011, p. 1.

³⁸⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 111.

³⁸⁷ *Ibid.*

Génératrice de fictions et de l'imaginaire, la chute est devenue féconde dans les expériences artistiques et scéniques contemporaines, notamment chez les artistes dont l'expérience artistique est traversée par une certaine forme d'hybridité. C'est le cas d'Alain Platel et de Yoann Bourgeois.

En effet, par leurs œuvres, ces artistes n'ont cessé d'interroger le principe de figuration, une dramaturgie des corps, attentive à leurs vacillements et à une certaine mise en déroute de l'équilibre. Elle est également l'occasion pour eux d'envisager les relèvements possibles, qu'ils se situent dans la com-passion des corps comme moteur de création ou dans la manière dont le corps peut rebondir, et ainsi de réconcilier les êtres. Le rapport entretenu avec la chute semble être guidé par une attention pour la gestualité, le relèvement du corps, et surtout sa transfiguration. Nous nous intéresserons à la manière dont le corps opère sa traversée comme dans une sorte de bascule où l'horizontalité et l'équilibre sont quelque peu vrillés ouvrant aussi la voie à une autre perception, à la fois de la marche, de l'érection du corps et de son ébranlement. Nous nous attacherons à décrire la manière dont ces artistes proposent un dessin des corps ouvert sur un dessein plus subtil du devenir humain. À partir des formations des artistes, il conviendra de se saisir des parcours mais aussi des filiations qu'ils ont su créer, pour appréhender les enjeux du corps et comment celui-ci inaugure une pensée poétique et anthropologique, voire politique de la chute du corps mais aussi sa transfiguration.

En effet, les créations examinées dans cette thèse sont le fruit d'expériences multiples, de disciplines différentes, voisines parfois, qui accordent toutes au corps et à sa chute une attention particulière et singulière. Le corpus est constitué pour Alain Platel d'*Out of context – for Pina* (2010), *C(H)OEURS* (2012), *tauberbach* (2014) et *nicht schlafen* (2016).

Alain Platel reçoit une commande de Gerard Mortier, alors à la tête de l'Opéra de Paris, pour sa future nomination en tant que directeur de l'Opéra de New York³⁸⁸. Faute de moyens suffisants pour faire aboutir son projet new-yorkais, Mortier quitte son poste peu avant sa prise de fonction. Le travail avec les danseurs de Platel avait néanmoins débuté, et au début de l'été 2009, le metteur en scène apprend la disparition de la chorégraphe Pina

³⁸⁸ Mortier (1943-2014) est nommé comme futur directeur du New York City Opera le 27 février 2007 pour la saison 2009-2010 et ce jusqu'en 2015. Il en refuse finalement la direction en 2008. Voir MACHART, Renaud, « Gerard Mortier n'ira pas au New York City Opera », *Le Monde*, 10 novembre 2008 [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/11/10/gerard-mortier-n-ira-pas-au-new-york-city-opera_1116919_3246.html (Dernière consultation le 15 septembre 2020)

Bausch. Ce qui a commencé à se construire « sans contexte » ou « en dehors du contexte » pour lequel sa pièce était prévue, devient alors une offrande faite par Platel à Pina Bausch, chorégraphe qu'il admire tant. Dans cette pièce, qui marque alors un tournant dans le travail du metteur en scène, les corps sont particulièrement soumis aux troubles, les chutes révèlent les failles des êtres et des corps.

En 2010, Gerard Mortier devient directeur du Teatro Real de Madrid. Il avait demandé à Platel depuis plusieurs années de créer une pièce autour des chants de chœurs écrits et composés par Verdi et Wagner. Il voulait voir comment ces musiques créées aux abords des révolutions de 1848 pouvaient résonner dans l'actualité et se transformer dans le mouvement et dans les corps. En 2012, Platel crée *C(H)OEURS*, avec 80 chanteurs et deux enfants issus des chœurs de l'Opéra et dix de ses danseurs, sur un paysage musical réalisé par Steven Prengels. Le spectacle évoque les mouvements de révolte que le monde connaît depuis 2010 : les printemps arabes, à travers les chaussures lancées ou les enfants morts portés à bout de bras, les occupations de places comme celle la Puerta del Sol à Madrid, en Espagne, le 15 mai 2011 par les Indignados (les Indignés). Platel s'intéresse également à l'élan de solidarité né de ses mouvements, et dans un même temps aux solitudes qui ne trouvent plus ni leur place ni le réconfort nécessaire pour (sur)vivre.

Lorsqu'il construit *tauberbach*, Platel poursuit l'examen des laissés pour compte. Cette création est une nouvelle fois le lieu d'une rencontre entre théâtre, danse et musique.

Un beau jour, le metteur en scène Alain Platel a reçu un CD sur lequel était marqué au feutre "Tauber Bach". Le CD contenait de la musique qui faisait partie d'un projet vidéo d'Artur Zmijewsky, un artiste polonais qui avait demandé à un chœur de sours à la Thomaskirche de Leipzig de chanter Bach comme ils "l'entendaient". Cette musique n'a plus lâché Platel depuis, sans doute parce qu'elle porte en elle deux de ses grands amours : Bach, de loin son compositeur favori et la langue des signes.³⁸⁹

En 2016, il crée *nicht schlafen* qui a pour point de départ la lecture de l'ouvrage de l'historien allemand Philipp Blom, *Der taumelnde Kontinent. Europa ein-tausend-neun-hundert - ein-tausend-neun-hundert-vier-zehn 1900-1914* (traduit en anglais : *The Vertigo Years : Change and*

³⁸⁹ DE VUYST, Hildegard, Texte de la dramaturge pour le spectacle, janvier 2014 [En ligne] URL : <https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/productions/tauberbach/extra/text-hildegard-de-vuyst/> (Dernière consultation le 15 septembre 2020)

Culture in the West, 1900-1914, et traduit en français pour un documentaire « 1900-1914 : Les années vertige », réalisé par Robert Neumüller en 2013). Le texte interpelle Platel sur les similarités temporelles et sociales avec notre propre époque. Le metteur en scène est dès lors convaincu que la musique de Gustav Mahler (1860-1911) se mariera parfaitement avec cette contextualisation.

En réalité, c'est encore Gerard Mortier qui suggère à Platel de concevoir une pièce sur la musique du compositeur allemand³⁹⁰ que l'artiste dit détester, jusqu'à la mise en œuvre du projet. Ces deux points de départ permettent au metteur en scène d'entreprendre une mise en lumière des tensions, troubles et incertitudes de la première décennie du XX^e siècle, écho à l'actualité et au passage au XXI^e siècle³⁹¹. Le titre de la pièce qui évoque le sommeil est en réalité une erreur de Platel qui ne sait pas lire la musique et qui croit lire sur une partition de Mahler « nicht schlafen ».

Le metteur en scène s'en explique lors d'un entretien réalisé à la Maison de la Danse lors de la Biennale de la danse de Lyon et lors de la rencontre avec le public à l'issue de la représentation de la pièce à l'Hippodrome de Douai³⁹² :

On a cherché pendant longtemps. Je voulais un mot allemand, lié à l'atmosphère musicale de Mahler. Mais on tombait systématiquement sur des clichés. C'est en lisant les petites indications de Mahler sur ses partitions que j'ai découvert ce titre. Il était écrit "*Nicht Schleppen*", mais j'ai lu "*Nicht Schlafen*". Cela peut être également interprété comme un appel au public évoquant l'esprit du temps dans lequel Mahler a vécu mais aussi notre époque. Un monde plein de consternation et de turbulences. "*Ne t'endors pas*", comme "*reste vigilant*".³⁹³

De ces mises en scène des figures de la marge émergent, corps jetés et rejetés, questionnant normalité et anormalité. Dans cette perspective, les corps mis en scène par Alain Platel révèlent leurs failles, en faisant l'expérience d'une dépossession de soi, d'une éclosion d'une possibilité de transe qui n'est plus guidée par la religion mais par la manière

³⁹⁰ C'est déjà le directeur d'opéras qui l'invite à s'intéresser à Mozart pour *Wolf* (2003), à Verdi et Wagner pour *C(H)OEURS* (2012).

³⁹¹ La plus récente actualité de la pandémie de Covid-19 et le confinement imposé résonnent d'autant plus quant aux tourments, sociaux, économiques et humains présents et à venir.

³⁹² Le mardi 10 janvier 2017.

³⁹³ IZRINE, Agnès, « *nicht schlafen*. Entretien avec Alain Platel », 24 août 2016, [En ligne] URL : <https://www.journal-laterrasse.fr/nicht-schlafen/> (Dernière consultation le 15 septembre 2020)

dont le corps est mu par lui-même grâce à « une connexion ontologique entre action rituelle et mise en mouvement d'une force³⁹⁴ ». Dans cette traversée de la possession, il s'agit de songer une part de folie, l'altérité (l'autre et soi-même), la transgression et l'ambiguïté, qui sont pour l'anthropologue spécialiste de ces questions Bertrand Hell, les « marques du désordre ». Platel nous propose donc une traversée d'écriture qui révèle les failles des corps mettant en lumière les multiplicités de l'être mais permettant également, à la manière des chamanes, de soigner les âmes, ou comme l'écrit Françoise Gründ : « La transe serait plutôt la prise de possession du corps du danseur par un dieu qui, en en faisant son cheval, dicte ses volontés, mais aussi prophétise, guérit et amène les participants à un soulagement de l'âme et du corps.³⁹⁵ » Cette expérience n'est par ailleurs pas loin des vœux d'Artaud de renouer avec la figure du chamane, notamment par l'absorption de peyotl³⁹⁶ lors de son voyage au Mexique chez les Indiens Tarahumaras en 1936, dont il espérait qu'il lui permettrait de dessiner les contours d'un renouvellement de l'art occidental, et notamment du théâtre, en allant chercher ailleurs des sources de vitalité.

Le corpus comprend également les créations *Cavale - Recherche de la base et du sommet* (2010), *L'Art de la fugue* (2011), *Tentatives d'approches d'un point de suspension* (2013), *Celui qui tombe* (2014) et *Scala* (2018).

Dans le travail de Yoann Bourgeois, acrobate, circassien et metteur en scène, nous serons particulièrement attentifs aux liens que le corps entretient avec le dispositif, l'espace, et nous verrons comment depuis la quête de l'artiste du « point de suspension » rejoint une utopie d'un autre monde qu'il crée le temps d'un spectacle.

Le premier chapitre sera centré sur la construction de la chute chez le metteur en scène et chorégraphe belge Alain Platel. Nous montrerons ainsi comment cette écriture de

³⁹⁴ HELL, Bertrand, « Autels éphémères et forces vitales », dans HELL, Bertrand, LOISY (de), Jean et JACOMIJSN SNOEP, Nanette, *Les Maîtres du Désordre*, catalogue de l'exposition du Musée du Quai Branly, Paris, du 11 avril au 29 juillet 2012, Paris, Musée du Quai Branly, Réunions des Musées Nationaux/Grand Palais, 2012, p. 71.

³⁹⁵ GRÜND, Françoise, « Le dernier refuge des Dieux », dans Bruni Ciro (ss la dir. de), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 52.

³⁹⁶ Ou peyote, autrement appelé mescal ou ayahuasca (notamment en Amazonie), le peyotl est une drogue hallucinogène issue d'un cactus du désert mexicain et du sud texan. Son absorption a pour les Tarahumaras un caractère sacré qui s'accompagne d'un rite. Il provoque des hallucinations, véritables rêves éveillés, avec par exemple des visions colorées accompagnées d'hallucinations auditives. Il permettrait d'entrer en contact avec l'au-delà et de prédire l'avenir.

la chute est renforcée par un processus et une esthétique inscrits dans ce que l'artiste nomme une « danse bâtarde », c'est-à-dire dans une hétérogénéité des formations des interprètes, des matériaux utilisés dans le processus de création et dans le vocabulaire chorégraphique auquel il a recours issu des gestualités d'êtres démunis ou mis-à-l'écart. Seront notamment examinées les créations *Out of Context – for Pina* (2010), *C(H)OEURS* (2012), *tauberbach* (2014) et *nicht schlafen* (2016).

Le deuxième chapitre sera attentif à la relation entretenue par Yoann Bourgeois avec le cirque et de la danse. On s'intéressera au développement de la notion de corps acrobatique par l'artiste, rejoignant les idées de jeu (au sens ludique) et la chute qualifiée de *perpétuelle*. On analysera les différents dispositifs scénographiques, comme le trampoline, l'escalier et la plateforme mobile, comment le corps est soumis à différentes forces qui accentuent et prolongent son accès au « point de suspension » que l'artiste définit comme son horizon créatif, que nous retrouvons dans ses créations *Cavale – Recherche de la base et du sommet* (2010), *L'Art de la fugue* (2011), *Celui qui tombe* (2014) et *Scala* (2018).

Le troisième chapitre sera consacré à une étude de l'abandon et de l'exploration de la verticalité par des chorégraphes contemporains, tels que Trisha Brown, Steve Paxton ou Samuel Lefeuve. Il s'agira de s'intéresser aux chutes et aux relèvements possibles et d'analyser la manière dont les chorégraphes inventent de nouvelles manières de se déplacer et de danser. Nous serons dès lors particulièrement attentifs à la question de la verticalité par les enjeux qu'elle suppose et la manière dont elle est reçue par le spectateur.

Chapitre 1. Corps, mouvement et marge chez Alain Platel

1.1. Parcours et formation du metteur en scène et chorégraphe Alain Platel

1.1.a. Une formation atypique, non-académique

Alain Platel est né à Sint-Denijs-Westrem³⁹⁷ en 1956. Il grandit dans une famille pour laquelle l'art occupe une place primordiale : son père architecte et sa mère sont amateurs d'art et vont régulièrement au théâtre et au concert. Cependant, son rapport personnel à l'art et la création se construit peu à peu, et ne s'est d'abord pas envisagé comme projet professionnel.

Dès son plus jeune âge, il se forme au mime, forme théâtrale qui porte son attention à l'attitude et aux gestes, en particulier leur décomposition. Cet art de l'imitation, hérité de la parodie grecque, focalise son attention sur le geste davantage que sur la parole.³⁹⁸ Le geste

³⁹⁷ Village et partie de la ville de Gand.

³⁹⁸ L'invention du mime est attribuée au poète grec Sophron de Syracuse (V^e siècle av. J.-C.), mais est probablement apparue bien avant lui. Il s'agit alors un art de l'imitation, oscillant entre caricature et parodie de manière à se moquer des attitudes de leurs contemporains. L'usage de la parole fait alors encore partie de cette forme. Quelques siècles plus tard, apparaît le pantomime, vers 240 av. J.-C., lorsque Livius Andronicus, poète, dramaturge et acteur, utilise un récitant qui déclame son texte tandis que lui, illustre les vers par des gestes.

Puis, le mime est le fruit d'une longue évolution, tendant à l'abstraction plus qu'à la figuration littérale d'une narration. Il se développe considérablement au cours des XIX^e et XX^e siècles avec l'apparition des « hommes blancs », comme Jean-Gaspard Deburau (1796-1846), et les apports théoriques d'Étienne Decroux (1898-1991), Marcel Marceau (1923-2007) et Jacques Lecoq (1921-1999).

ainsi organisé en de multiples poses et infimes pauses dans le déroulement normal du mouvement sera au cœur de nombreux de ses spectacles. Après avoir assisté à la représentation du spectacle *Le Clown et la Geisha* avec ses parents, Platel convainc ses parents de l'inscrire à l'école Hoste-Sabbatini Pantomimetheater en Mime Akademie de Gent dirigée par Marcel Hoste³⁹⁹, un ami de Marcel Marceau⁴⁰⁰. Il y sera élève de 1969 à 1973. Il est alors le seul enfant parmi les autres élèves adultes. Quelques années plus tard, Platel découvre la technique mise en place par Étienne Decroux⁴⁰¹ grâce à Frederik Van Melle⁴⁰², un ami de la famille qui avait fondé en 1969 la compagnie Pantomime Theatre de la Gente (Théâtre Pantomime de la Gente) et qui était devenu directeur du Theater Workshop van de Raad voor Cultuur in Brussel (l'Atelier théâtral du Conseil de la Culture à Bruxelles). D'autre part, Decroux, qui avait basé son art sur deux points particuliers, l'importance du mouvement analytique et du mouvement dynamique, était régulièrement invité au festival De Beweeging, dans lequel Les ballets C de la B étaient programmés⁴⁰³.

De fait, Platel a fréquenté différentes formes d'art du mime, qui explique en partie l'intérêt du créateur pour le corps et le geste, comme primant sur la parole. Dénué de mot, le langage corporel relie des énergies intérieures telles que les sensations et les émotions à la façon de se mouvoir, afin de rechercher une forme de vérité dans le geste, qui ne se soumet pas au langage verbal. Cette influence est particulièrement visible dans ses premiers spectacles, comme *Stabat mater* (1984), *De Lichte Kavalerie (Le Pavillon de lumière - 1985)*, *Mange Petit Coucou* (1986), *Alchemy (Alchimie - 1987)*, *Emma* (1988), *O boom (Oh arbre - 1989)* et *Mussen (Moineaux - 1991)*. C'est à cette même période que Platel rencontre Dirk Pauwels⁴⁰⁴, qui sera

³⁹⁹ Également connu sous le nom de MAJ Hoste (1912-1977), Marcel Hoste est un artiste de Gand, peintre, écrivain, photographe et marionnettiste.

⁴⁰⁰ Marcel Marceau (1923-2007), pseudonyme de Marcel Mangel, est un artiste français de mime d'origine juive. Il est le représentant le plus célèbre du mime en France.

⁴⁰¹ Acteur, mime et chorégraphe français (1898-1991), Decroux s'est formé auprès de Jacques Copeau dans son école du Vieux-Colombier. Il entre dans la troupe de Charles Dullin en tant qu'acteur. Il travaille également avec Antonin Artaud et Louis Jouvet notamment.

⁴⁰² Élève de Marcel Hoste (1936-1985), Van Melle a fondé sa propre école de mime. Il est mort dans le tremblement de terre du 19 septembre 1985 qu'a connu le Mexique.

⁴⁰³ VANDENABEELE, Lukas, « Étienne Decroux », dans *Etcetera*, vol. 13, n°50, 1995, p. 30-31.

⁴⁰⁴ Pauwels (1946-) n'a suivi aucune formation théâtrale, mais s'est intéressé au théâtre lors de sa rencontre avec l'artiste visuel et performeur Eric De Volder (1946-2010) à la fin des années 1970. Vers 1979, il devient membre du groupe de performance Parisiana fondé par ce dernier. Pauwels fait alors la connaissance du dramaturge Josse De Pauw (1952-). Avec De Volder et Pat Van Hemelrijck (1952-), il fonde Sierkus Radeis, un groupe qui veut créer un « théâtre de bande dessinée » sans paroles. En 1984, Pauwels a commencé à travailler en tant que directeur pour le Nieuwpoorttheater de Gand. En 1992, il quitte le Nieuwpoorttheater et crée sa société de production Victoria. C'est en tant que directeur de Victoria qu'il produit des performances d'Alain Platel, Arne Sierens et Josse De

un soutien important. Pauwels programme les spectacles *De Lichte Kavalerie (Le Pavillon de lumière)*, *Mange Petit Coucou*, *O boom (Oh arbre)* au Nieuwpoorttheater de Gand, actuel CAMPO et co-produit *Emma* et *Mussen (Moineaux)*.

Adolescent, il effectue un voyage aux États-Unis, à Bristow (Oklahoma) en tant que jeune homme au pair dans une famille, dont la mère, Wanda Newton, enseignante, s'occupe en particulier de jeunes marginaux. Afin de participer aux frais de la vie familiale, Alain Platel travaille avec elle et découvre ainsi l'envers du décor américain, ce qu'il n'avait jusque-là pas perçu ou compris : la violence, la pauvreté, la marginalisation, l'incompréhension, l'absence de dialogue. Sa rencontre avec Virginia Meyers, une autre professeure, est déterminante dans l'approche sensible de ces problèmes de société par le biais de la musique. À son retour en Belgique, Alain Platel s'inscrit à la Rijksuniversiteit de Gand où il suit des études en sciences psychologiques et pédagogiques qui le conduiront au métier d'orthopédagogue. À l'issue de sa formation, il exercera auprès d'enfants handicapés dans un institut de Lovendegem, petit village près de Gand. Durant sa formation, il effectue un stage à Armentières, où il découvre les écrits de Fernand Deligny qui y avait exercé de 1938 à 1943⁴⁰⁵. L'expérience américaine et la découverte des écrits de Deligny ont profondément marqué son parcours et son approche des enfants, orientant son regard vers des enfants confrontés à une certaine forme de déficience ou de handicap. Il exercera pendant autant d'années le métier d'orthopédagogue.

Il y a donc dans ce parcours atypique les prémises d'une passerelle entre deux mondes antinomiques, d'une part, celui de l'art comme valeur et univers bourgeois voire sacré, et d'autre part, celui de la vie quotidienne d'êtres en marge *a priori* éloignés du premier. Le lien étroit à l'enfant, et particulièrement aux enfants et aux personnalités confrontés à des problèmes physiques et mentaux, dits déficients, va ouvrir la voie à une attention particulière donnée au corps et à son expressivité dans ses futures créations.

Pauw. En 1996, il a reçu le Prix de la Culture de la ville de Gand pour ses services dans les arts de la scène. À son initiative, le centre culturel Campo a été créé en 2008, de la fusion de Victoria et du Nieuwpoorttheater à Gand. Il en a été le directeur artistique jusqu'en 2011. Après cela, il a fondé De 3e Colonne, une compagnie qui crée des performances à domicile.

⁴⁰⁵ Après avoir été mobilisé pendant la guerre de 1939 à 1941.

Entre 1979 et 1980, il suit les ateliers de mime contemporain de Wim Vandekerckhove, qui utilise également des techniques de danse contemporaine. Entre 1980 et 1981, il suit les cours de danse classique à la Paul Grinwis⁴⁰⁶ Academy of Ballet de Gand.

De lui, j'ai appris à analyser le mouvement à travers la technique de la danse classique. En fin de compte, ça a eu une grande importance pour moi. Je recherche toujours les possibilités, je combine ou confronte des choses les unes avec les autres. Le changement qui a lieu, c'est une source d'inspiration pour moi.⁴⁰⁷

Parallèlement, après avoir participé à un atelier de la chorégraphe canadienne basée à Paris Barbara Pearce, il rentre dans son école de 1981 à 1982, la Barbara Pearce Modern Dance de Paris. De cette rencontre, on sait peu de choses, mais il est amené à remplacer un danseur plus ou moins au pied levé et fait alors partie avec trois danseuses de sa création *Patchwork* en 1981, avec qui il tournera en France (Lyon et Paris⁴⁰⁸) et au Luxembourg. De cette expérience, il garde l'attrait du travail avec des professionnels d'une part et des amateurs d'autre part, mais aussi pour l'expressivité intérieure des corps.

⁴⁰⁶ Danseur, chorégraphe et pédagogue gantois (1920-2006), élève d'Alexandre Sarkoff dit Sacha Sarkoff (1895- ?), dont on sait peu de choses, notamment à propos de sa jeunesse et de la fin de sa vie. Il est à Bruxelles en 1915, où il est élève, en compagnie de Tylda Amand (danseuse étoile), de Louis Engels, chef de danse au Palais de Glace et au Théâtre royal des galeries Saint-Hubert. Grinwis commence sa carrière à l'Opéra de Gand et au Grand Théâtre de Lille. Il suit plus tard les cours d'Olga Preobrajenska (1871-1962) – dont le chorégraphe Maurice Béjart (1927-2007) et l'artiste Daniel Spoerri (1930-) furent élèves -, de la danseuse étoile Liubov Egorova (1880-1972), de la danseuse et pédagogue Éléonore Adamiantz dite Nora Kiss (1908-1993) et de Nicolas Zverev (1888-1965) à Paris. Il rejoint ensuite les Ballets Russes de Vassili Voskressenski, dit colonel Vassili de Basil (1888-1951) à Monte-Carlo où il dansera comme soliste entre 1947 et 1949, puis au Grand Ballet de Monte-Carlo du Marquis de Cuevas (1885-1961). En 1951, il est engagé comme étoile au Borovansky Australian Ballet de Sydney, fondé par Édouard Borovansky (1902-1959). Après avoir travaillé aux Pays-Bas, en Afrique du Sud, en France et en Belgique, il fonde en 1972 la Paul Grinwis Academy of Ballet à Gand. En 1941, il publie un ouvrage intitulé *Terpsichore en Belgique*, dans lequel il revendique la nécessité d'une refondation de la danse en Belgique, voir STORM, Marcel, *De Coupure in Gent. Scheiding en verbinding*, Gand, Academia Press, 2010, p. 218-219 ; VOS, Staf, *Dans in België, 1890-1940*, Leuven, Leuven University Press, coll. « Historica Belgica », 2012, p. 321-322.

⁴⁰⁷ VAN OOSTVELDT, Bram, BUSSELS, Stijn, STALPAERT, Christel, « Geheugen, spreek Jetty Roels, Alain Platel en Barbara Raes op zoek naar van dans in Gent », dans VAN SCHOOR, Jaak, ALLEGAERT, Patrick, *De speler en de strop. Tweehonderd jaar theater in Gent*, Gand, Uitgeverij Snoeck, 2015, p. 199 : « Van hem leered ik hoe je via klassieke danstechniek beweging kon analyseren. Uiteindelijk is die veel aan invalshoeken bij mij altijd blijven door zinderen. Ik tast steeds de mogelijkheden af, combineer of confronteer dingen met elkaar. De wijging die hieruit ontstaat, is voor mij inspirerend. » (Traduction par l'auteure)

⁴⁰⁸ Voir l'article du journal *Le Monde*, daté du 9 mai 1981, Consulté le 20 mai 2017, [En ligne] URL : http://www.lemonde.fr/archives/article/1981/05/09/danse-barbara-pearce-au-marais_3042476_1819218.html

Ainsi, la formation d'Alain Platel est marquée par une attention au corps et au geste qui emprunte au mime, et enfin le rapport constant entre danseurs professionnels et non professionnels dans le cadre d'un projet.

1.1.b. La fondation des ballets C de la B

L'expérience semi-professionnelle avec Barbara Pearce le convainc de construire ses propres spectacles. Il entame alors un processus de maturation artistique, afin de faire se rejoindre l'art et le vécu individuel de personnes fragiles ou fragilisées. Il monte ses premières créations « dans le loft de son salon », « juste pour s'amuser⁴⁰⁹ », au milieu des années 1980 accompagné par des amis, Johan Grimonprez⁴¹⁰ et Alexander Claeys⁴¹¹ et sa sœur, Pascale Platel⁴¹². Cependant, aucun d'entre eux n'avait pour ambition de devenir artiste professionnel. Ils considèrent l'art avant tout un passe-temps.

Nous voulions créer une performance, mais nous n'étions pas formés en tant que danseur ou acteur. Nous voulions faire du théâtre visuel. Nous ne savions pas bien parler, et nous ne savions pas bien bouger non plus. Nous avons alors trouvé une forme intermédiaire. C'était le point de départ sur lequel nous avons créé des formes.⁴¹³

En 1984, il signe *Stabat Mater*, sa première mise en scène qu'il présente dans un premier temps dans le cadre familial et qui participe au festival *De Beweeging*⁴¹⁴ (*Le mouvement*)

⁴⁰⁹ Les ballets C de la B., « Introduction », dans *Les ballets C de la B*, Tielt, Lannoo, 2006, p. 11.

⁴¹⁰ Artiste multimédia né à Roeselare (Belgique) (1962), qui interroge notre rapport à l'image en utilisant diverses sources filmiques, textuelles et musicales. À l'époque de la création des premiers spectacles des ballets, il essaie de percer en tant que sculpteur. En 1986, il obtient un Bachelor of Arts en Photographie et Techniques mixtes à l'école d'art KASK (Koninklijke Academie voor Schone Kunsten) de Gand. Puis, en 1992 un Master of Fine Arts en Film et Techniques mixtes à la School of Visual Arts de New York.

⁴¹¹ Alexander Claeys était à l'époque artisan fromager.

⁴¹² Danseuse, comédienne et autrice (1960), elle est la sœur d'Alain Platel.

⁴¹³ HILLAERT, Wouter, « Entretien avec Alain Platel » (rédigé par Gert Wassink et Heleen Mercelis), *Toneelstof 80*, Article en ligne, consulté le 15 décembre 2017 [URL] : <http://www.belgiumishappening.net/home/interviews/alain-platel-toneelstof-80> : « Wij wilden wel een voorstelling maken, maar we waren niet opgeleid als danser of acteur. We wilden beeldend theater maken. We konden niet goed praten en we konden niet goed bewegen. Daarin hebben we een soort tussenvorm gevonden. Het vertrekpunt waarop we hebben voortgebouwd. » (Trad. par l'auteure)

⁴¹⁴ Voir GRAU, Andrée, JORDAN, Stephanie (ss la dir. de), *Europe Dancing. Perspectives on Theatre, Dance, and Cultural Identity*, Londres, Routledge, 2000, p. 27.

à Anvers la même année. C'est dans le courant de la même année que verront le jour, ce qui est alors un véritable collectif d'artistes : Les ballets C de la B. (Les ballets Contemporains de la Belgique). C'était un projet ambitieux, mais en même temps modeste.

Les ballets sont nés après la fin de ses études [d'Alain Platel]. Je pense qu'il a commencé à faire des petites pièces avec des amis à l'époque. Avant de préparer une pièce, il avait une sorte de scénario avec des dessins. Chaque dessin avait autour de lui des phrases ou des textes philosophiques. C'était fini. Mais ce n'était pas fini. Nous devons commencer. Il y avait beaucoup d'improvisation et tout le monde y mettait du sien. Ça a donné lieu à un mélange de choses pour lesquelles les gens donnaient le meilleur d'eux-mêmes et Alain y travaillait.⁴¹⁵

Quant à l'origine du nom de la compagnie, le metteur en scène et chorégraphe gantois s'en explique en ces termes :

La première pièce qu'on a faite s'appelait *Stabat Mater* et donc on nous demandait : « C'est quoi le nom du groupe ? » et on disait : « On ne sait pas. On n'a pas de nom. » Et puis, on a dit : « On va utiliser le titre. » Donc, c'était annoncé comme *Stabat Mater jour Stabat Mater* ; ça, c'était un peu l'idée. Après, parce qu'on nous demandait très souvent de choisir un nom, on a commencé à penser à ce qu'on voulait comme nom de groupe. Et l'idée, dans les discussions, je me rappelle qu'on disait : « Pourquoi pas prendre un nom hyper prétentieux qui est complètement le contraire de ce qu'on est ? ». Et puis, donc, un peu comme les Ballets Russes. Mais, on fait du théâtre-danse qui est vraiment très subtil et très petit, donc qui n'a rien à voir avec le ballet. D'ailleurs, il n'y avait personne de nous qui dansait vraiment. Donc, complètement le contraire de ça. Et puis, on a choisi aussi un nom français parce qu'on était confronté à ce moment-là – et je parle de 1986 – avec des tensions très fortes au

Le Festival De Beweeging deviendra à partir de 1993 *wp Zimmer*, en référence aux nombreuses chambres à louer près de la gare. Cf. Le site internet du lieu dédié aux résidences d'artistes : <http://www.wpzimmer.be/default.asp?Path=bgpzouaq> pour un historique plus détaillé.

⁴¹⁵ PLATEL, Pascale, dans DE BRUYN Guido, *Reportage Goudvis Alain Platel : Who wants to dance with me*, Canvas, 21 juin 2010.

« De balletten zijn eigenlijk ontstaan bij hem thuis, op het einde van zijn studie. Ik denk dat hij toen al begon stukken te maken met vrienden. Ter voorbereiding van een stuk had hij een scenario met allemaal tekeningskes. Elke tekening stond op zich en errond allemaal filosofische zinnen of tekst. Het was af. Alé het was niet af. We moesten nog beginnen. Het was veel improvisatie en iedereen toonde stukskes. Je had een mengeling van dingen waarvan de mensen het beste van zichzelf gaven en dan ging Alain daarmee aan de slag. » (Trad. par l'auteure)

niveau politique entre la Wallonie et les Flandres. La plupart des gens que je connaissais à ce moment-là à Gand trouvaient ça complètement stupide. Donc, pour provoquer, on avait choisi ce nom français pour cette compagnie flamande juste pour faire un genre de provocation. Donc c'est là qu'on a décidé de prendre ce nom énorme, prétentieux et provoquant : les ballets contemporains de la Belgique. Comme à ce moment-là, on était encore un groupe d'amateurs et qu'on n'avait pas encore une ambition professionnelle, c'était plutôt comme un jeu, quoi. Et, on rigolait beaucoup avec ça. Ce n'est qu'au moment où on est devenu professionnels et qu'on avait déjà ce nom-là et qu'on n'avait pas l'intention de changer, que ça devenait un peu embêtant quand les gens nous demandaient, par exemple, quand tu vas en ville pour chercher des papiers :

- « Tu travailles pour ... ? »

- Une compagnie de danse.

- Le nom, c'est ?

- Les ballets contemporains de la Belgique.

- Pardon ?

- Les ballets contemporains de la Belgique.

- Ah oui, est-ce que tu peux l'écrire ? »

Donc, ça devenait un poids très lourd. Plus tard, on a dit : « Bon, on va faire plus court et c'est devenu : Les ballets C de la B.⁴¹⁶ »

La compagnie fondée par Alain Platel s'est construite sur une provocation, une incompréhension, une opposition, dans le but de rassembler et de se moquer des divisions internes à la Belgique, tout en déjouant la nécessité de travailler avec des danseurs ou des comédiens professionnels.

1.1.c. Le contexte belge et flamand de la création chorégraphique

La fondation de la compagnie des ballets C de la B coïncide avec un mouvement général artistique initié dans les Flandres au début des années 1980. Les artistes flamands de cette période ont par ailleurs bénéficié du soutien des institutions théâtrales, qui leur offraient

⁴¹⁶ Entretien entre l'artiste et Amos Fergombé. Non publié.

visibilité et légitimité. Le théâtre tout autant que la danse a joui de cet élan, dont l'une des caractéristiques principales était l'originalité, une certaine manière de dépolvériser deux disciplines engluées dans un certain formalisme à cette époque, mais c'était surtout une manière de créer, de bricoler des formes, parfois radicales, qui n'existaient pas sur la scène belge.

En effet, la scène chorégraphique, notamment, est alors dominée par le Royal Ballet de Flandre ou des Flandres (Koninklijk Ballet van Vlaanderen)⁴¹⁷ et par le Ballet du XX^e siècle du chorégraphe français Maurice Béjart⁴¹⁸ et l'école Mudra qu'il met en place dès 1970⁴¹⁹, tous trois basés à Bruxelles. L'hégémonie bruxelloise est alors un poids dont beaucoup de ces jeunes artistes veulent se départir. Platel explique l'origine de cette vague de jeunes créateurs en Belgique par un contexte tout à fait particulier.

Pour la génération des gens de théâtre et les chorégraphes, à laquelle j'appartiens, les années 1980 étaient une époque incroyable, parce qu'il n'y avait pas de père à tuer, pas de vache sacrée, en dehors de Béjart. [...] Il n'y avait aucune école, dont nous pouvions tous sortir, pas de traditions que nous devions secouer, beaucoup d'entre nous étaient autodidactes ou venaient d'un autre domaine. Donc tout était possible, et nous nous sentions libres. Aujourd'hui, la situation est beaucoup plus compliquée. Aujourd'hui, il y a des pères, qu'il faut tuer.⁴²⁰

⁴¹⁷ Compagnie fondée à Anvers en 1969 par Jeanne Brabants (1920-2014), danseuse, chorégraphe et pédagogue belge, formée auprès de Lea Daan (1906-1995), Kurt Jooss (1901-1979) et Sigurd Leeder (1902-1981), mais aussi au Royal Ballet School de Londres. Jeanne Brabants dirige le Royal Ballet de Flandre jusqu'en 1984, date à laquelle elle confie la direction artistique au chorégraphe Valery Panov (1938-), formé aux écoles de Ballet de Moscou et ce qui est encore Leningrad, actuelle Saint-Pétersbourg.

⁴¹⁸ Danseur et chorégraphe franco-suisse (1927-2007).

⁴¹⁹ Dès 1987, et ce malgré le succès de ses ballets, Béjart se voit opposé au nouvel administrateur du Théâtre Royal de La Monnaie (De Koninklijke Muntchouwburg, ou en abrégé, De Munt) de Bruxelles, Gerard Mortier (1943-2014), qui sera une relation très importante pour Alain Platel, et qui souhaite à ce moment-là renouveler les propositions en art lyrique. Bien vite, la promotion dont bénéficie La Monnaie en fait une place centrale pour l'opéra européen. Les subsides viennent à manquer au Ballet de Béjart qui prend la décision de quitter la Belgique avec sa compagnie et son école Mudra ferme ses portes quelques temps après, en raison de son départ et de la diminution des soutiens culturels et financiers. Béjart s'installe à Lausanne en 1992 avec sa nouvelle école, l'École-atelier Rudra, avec un nouveau nom pour sa compagnie : le Béjart Ballet Lausanne. Gerard Mortier, quant à lui, nomme le chorégraphe Mark Morris (1956-) comme maître de ballet de La Monnaie, fonction qu'il occupe jusqu'en 1991.

⁴²⁰ KLETT, Renate, *Nahaufnahme Alain Platel. Gespräche mit Renate Klett*, Berlin, Alexander Verlag, 2007, p. 29 : « Für die Generation von Theaterleuten und Choreographen, zu der ich gehöre, waren die 80er Jahre eine unglaublich reiche Zeit, weil es keine Väter gab, die wir töten mußten, keine heiligen Kühe, außer Béjart. [...] Es gab keine Schule, aus der wir alle kamen, keine Traditionen, die wir

De nouvelles plateformes émergent dans toute la Flandre, permettant aux jeunes créateurs de trouver des lieux de répétition et d'expérimentation, et aussi de représentation : Monty à Anvers, Beursschouwburg à Bruxelles, Limelight à Courtrai et 't Stuc à Louvain.

D'autre part, des institutions comme le Kaaithheater de Bruxelles et son Festival créé par Hugo De Greef⁴²¹, dès 1977, ainsi que le Klapstuk Festival de Louvain créé en 1983 ont participé à la promotion des artistes belges et en particulier des Flamands, dont Alain Platel. Simultanément, ces lieux fournissaient l'occasion pour ces créateurs de découvrir des spectacles venant du reste du monde. La découverte par Gérard Violette⁴²², alors directeur du Théâtre de la Ville à Paris, du travail d'Alain Platel a permis au public français de pouvoir rencontrer ses œuvres. Un réseau international relie les festivals et les théâtres étrangers à la Belgique, en favorisant les co-productions avec eux. Cette organisation permet alors aux jeunes artistes belges de découvrir les chorégraphes représentants de la danse moderne et de la danse post-moderne américaine, comme Merce Cunningham, Lucinda Childs⁴²³ ou Trisha Brown⁴²⁴.

aufmischen mußten, viele von uns waren Autodidakten oder kamen aus einem anderen Bereich. Deshalb war alles möglich, und wir fühlten uns frei. Heute ist die Situation viel schwieriger. Heute gibt es Väter, die man töten muß. » (Trad. Par l'auteur)

⁴²¹ Hugo De Greef (1953-) s'inspire pour créer le festival des expériences et des festivals de Nancy, Avignon, Édimbourg, le Berliner Theatertreffen et le Holland Festival. Il produit les premiers spectacles de dont ceux d'Anne Teresa De Keersmaeker, Michèle Anne De Mey (1959-), Jan Fabre, Jan Lauwers (1957-) et la Needcompany, fondée en 1987. En 1978, il crée avec le metteur en scène et dramaturge flamand Josse de Pauw (1952-) l'association Schaamte qui fusionne plus tard avec le Kaaithheater.

Pour un historique complet du Kaaithheater, site internet, page consultée le 5 mars 2018, En ligne, [URL] <https://www.kaaitheater.be/fr/articles/kaaitheater-1977-2017>

⁴²² D'abord administrateur du Théâtre de la Ville de 1968 à 1985, Gérard Violette (1937-2014) en prend la direction jusqu'en 2008. Il est un des premiers directeurs français à proposer dans ses programmations les créations des représentants de « la nouvelle danse française », comme Dominique Bagouet ou Daniel Larrieu, mais aussi des chorégraphes belges, comme Anne Teresa de Keersmaeker, Jan Fabre et Alain Platel. Au cours des années 1980, il a contribué au développement du Festival d'automne, créé en 1972, pour faire connaître la danse internationale au public parisien, avec Merce Cunningham, Trisha Brown ou encore la compagnie Sankai Juku.

⁴²³ Danseuse et chorégraphe américaine associée au mouvement minimaliste (1940-), elle rencontre notamment Merce Cunningham et participe à la fondation et aux travaux de recherches du Judson Dance Theater de 1962 à 1966.

⁴²⁴ Danseuse et chorégraphe américaine (1936-2017), elle suit des cours de danse au Mills College en Californie puis ceux de Louis Horst à l'American Dance Festival. En 1962, elle participe aux premières manifestations du Judson Dance Theater à New York. Elle crée sa propre compagnie en 1970.

La première qui inaugure ce renouveau artistique, c'est Anne Teresa De Keersmaeker⁴²⁵ qui présente *Fase - Four Movements to the Music of Steve Reich*⁴²⁶ en 1982 et *Rosas danst Rosas*⁴²⁷ en 1983. Jan Fabre⁴²⁸ présente en 1984 *De macht der theaterlijke dwaasbeden* (*Le Pouvoir des Folies théâtrales*)⁴²⁹ et quelques années plus tard, en 1987, *De Danssecties* (*Les Sections dansées* - 1987). Cette même année, Wim Vandekeybus⁴³⁰ crée sa première pièce *What the Body does not Remember*⁴³¹.

Les parcours de ces artistes témoignent d'un décloisonnement des disciplines, tous ne sont pas issus d'une formation chorégraphique, comme l'est par exemple Anne Teresa de Keersmaeker. Jan Fabre a été étudiant à l'École des Arts Décoratifs et à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers, et est plasticien, avant d'être metteur en scène et performeur. Il crée la Compagnie Troubleyn en 1980. Wim Vandekeybus commence d'abord des études de psychologie avant de prendre des cours de théâtre et de danse et d'auditionner pour Jan Fabre en 1985 pour sa pièce *De macht der theaterlijke dwaasbeden*. Ils expérimentent dans leurs pièces différents médias, et intègrent vidéos, danse, théâtre, musique et arts visuels comme éléments ayant la même valeur et servant un projet dramaturgique d'ensemble. Très vite, l'intérêt pour cette nouvelle vitalité artistique s'est fait ressenti en dehors des frontières territoriales de la Belgique, et la critique étrangère s'est emparée du phénomène, permettant ainsi à ces jeunes créateurs la possibilité d'être vus sur des scènes internationales ; le concept de la « vague flamande » est alors apparu⁴³².

⁴²⁵ Par ailleurs, Anne Teresa de Keersmaeker (1960-) a été formée à Mudra, une étape déterminante dans les premières années de création de la chorégraphe, puisque c'est grâce à cette école qu'elle put montrer sa toute première création *Asch*, le 21 octobre 1980 au Nieuwe Workshop, à Bruxelles. Nous renvoyons le lecteur sur cette formation à l'ouvrage de Philippe Guisgand, *Les Fils d'un entrelacs sans fin : La danse dans l'œuvre d'Anne Teresa De Keersmaeker*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2007, p. 16.

⁴²⁶ La première a eu lieu au Beursschouwburg de Bruxelles le 18 mars 1982.

⁴²⁷ La première eut lieu le 6 mai 1983 au Théâtre de la Balsamine de Bruxelles, dans le cadre du Kaaitheterfestival (Festival du Kaaitheater).

⁴²⁸ Artiste flamand (1958-).

⁴²⁹ La première de cette pièce eut lieu à la Biennale de Venise.

⁴³⁰ Chorégraphe, danseur, cinéaste et photographe (1963-), il a été notamment parmi les interprètes de la pièce *De macht der theaterlijke dwaasbeden* de Jan Fabre. Il fonde la Compagnie Ultima Vez en 1987.

⁴³¹ La première a eu lieu le 12 juin 1987, à la salle Toneelschuur de Haarlem, aux Pays-Bas.

⁴³² À ce titre, l'article de Pascal Gielen et Rudi Laermans « Le mythe et la réalité de la vague de la danse Flamande » dénoue le contexte de l'émergence de ces artistes. GIELEN, Pascal et LAERMANS, Rudi, « Le mythe et la réalité de la vague de la danse Flamande », dans *Carnet Sarma*, 1^{er} janvier 1999, [En ligne] URL : <http://sarma.be/docs/1284> (Dernière consultation le 15 décembre 2017) Ainsi que leur article « Constructing identities : the case of “the Flemish dance wave” », dans 184

Cependant, Alain Platel se distingue des autres créateurs flamands par sa formation : Anne Teresa de Keersmaecker ayant étudié à la Tisch School of the Arts de New York ; Jan Fabre ayant étudié à l'École des Arts Décoratifs et à l'Académie Royale des Beaux-Arts d'Anvers ; Wim Vandekeybus ayant d'abord voyagé autour du monde dans le spectacle *Le Pouvoir des Folies théâtrales* de Fabre, et choisissant finalement d'établir sa compagnie Ultima Vez à Madrid. Alain Platel quant à lui semble attaché à Gand. Il est diplômé de la Rijksuniversiteit, et se forme aux arts dans cette ville. Et même si lors de son apprentissage en danse, il fait un passage à Paris, c'est avant tout à Gand qu'il se forme. La chercheuse en danse et dramaturge Myriam Van Imschoot avance une autre possibilité pour expliquer la singularité du chorégraphe gantois au sein de cette « vague flamande ». En effet, dans l'entretien avec Alain Platel, dans l'ouvrage consacré aux ballets C de la B, elle évoque l'idée sur laquelle s'est fondée la compagnie.

Je pense que la danse en Flandre doit vous [Les ballets C de la B, ndlr.] être reconnaissante d'avoir introduit un nouveau modèle. Auparavant, la conception que l'on avait du chorégraphe et de son entourage était étroite. On pensait principalement en termes de croissance et, de préférence, la plus rapide possible, et presque toujours en partant d'une personnalité, comme Anne Teresa de Keersmaecker, Wim Vandekeybus ou Jan Fabre. La politique a élevé ces carrières particulières au rang de norme et créé une sorte de course effrénée. [...] Et puis il y a eu Les ballets C de la B., qui ne centrent pas leur fonctionnement sur un artiste, mais se fondent sur un collectif, même si au cours de votre histoire, vous avez largement éprouvé les avantages et les inconvénients de ce choix. [...] Après la grande percée de *Bonjour Madame...*, puis de *Moeder en kind*, tu t'es aligné sur De Keersmaecker, Vandekeybus et Fabre. Alors que tu présentais justement un autre type de profil d'artiste : quelqu'un qui devait pouvoir prendre son temps, travailler des années « en marge » quelle que soit son échelle ; les percées n'étaient pas forcément immédiates, ni définitives.⁴³³

Europe Dancing, 1^{er} janvier 2000, [En ligne] URL : <http://sarma.be/docs/1284> (Dernière consultation le 15 décembre 2017)

⁴³³ PLATEL, Alain, « 1989-94. Entretien avec Myriam Van Imschoot », dans *Les ballets C de la B*, 2006, p. 83.

Ainsi, le fonctionnement même de la compagnie à l'origine de sa fondation s'imposait à contre-courant des principales compagnies belges de l'époque.

1.2. Aux sources de la création

1.2.a. Pina Bausch (1940-2009) : méthode de travail : vécu et corps de l'interprète

Parmi ses influences et inspirations, le metteur en scène et chorégraphe gantois cite volontiers l'œuvre du compositeur Johann Sebastian Bach, la chorégraphe allemande Pina Bausch et le psychiatre Fernand Deligny. Si un seul nom devait rester pour rattacher les créations d'Alain Platel à une histoire de la danse contemporaine, ce serait celui de la chorégraphe allemande Pina Bausch. En effet, son œuvre est particulièrement fondatrice en ce qui concerne le langage développé par Alain Platel.

Pina Bausch est née en 1940 à Solingen, une ville située à l'ouest de l'Allemagne dans laquelle ses parents tiennent un hôtel-restaurant. Elle débute la danse en 1954 dans l'école Folkwang⁴³⁴ d'Essen fondée en 1927 par Kurt Jooss⁴³⁵ avec Sigurd Leeder⁴³⁶. En 1959, diplômée de l'École d'Essen, en tant que professeur de danse, Pina Bausch quitte l'Allemagne

⁴³⁴ L'école appelée « Folkwangschule für Musik, Tanz und Sprechen », c'est-à-dire « École pour la musique, la danse et le discours » fut fondée en 1927, mais devint dès l'année suivante la « Folkwangschule für Gestaltung », autrement dit « École pour le design ».

⁴³⁵ Danseur et chorégraphe allemand (1901-1979), Jooss fait d'abord des études musicales et d'art dramatique au conservatoire de Stuttgart, puis en 1921, il rencontre Rudolf von Laban, danseur, chorégraphe, pédagogue et théoricien de la danse et travaille à ses côtés jusqu'en 1923. Jooss est un des pères fondateurs de ce que l'on nomme l'« Ausdruckstanz », qui combine mouvement, musique et éléments d'art dramatique. Plus tard, devenu maître de ballet à l'Opéra de la ville d'Essen en 1930, il gagne le premier prix de danse au concours des Archives internationales avec son ballet *La Table verte* présenté à Paris en 1932. À Essen, sont dispensés des cours de danse et d'opéra, mais aussi de musique, de théâtre, de sculpture, de peinture, de photographie, de graphisme et de design. La coexistence des différentes disciplines caractérise l'atmosphère créative qui y est enseignée.

⁴³⁶ Danseur, chorégraphe et pédagogue allemand (1902-1981).

pour la Juilliard School⁴³⁷ de New York, grâce à l'obtention d'une bourse d'études. Elle y suit dès 1960 les cours d'Antony Tudor⁴³⁸, José Limón⁴³⁹ et Mary Hinkson⁴⁴⁰.

Durant sa formation new-yorkaise, Pina Bausch reçoit des engagements au Metropolitan Opera de New York en 1961 et pendant l'été, au New American Ballet. En 1962, Kurt Jooss la rappelle en Europe afin qu'elle devienne sa soliste et son assistante à la direction du nouvel Essen Folkwang Ballet, la Folkwangschule. Cette école est créée avec l'intention d'enseigner la danse-théâtre. Elle restera très occupée jusqu'en 1968, avec des engagements en Allemagne et à l'étranger pour Jooss, notamment pendant de nombreux festivals. C'est en 1968 qu'elle signe ses premières chorégraphies intitulées *Fragments*, sur une musique du compositeur hongrois Béla Bartók - compositeur qu'elle convoquera en 1977 pour la création de sa pièce *Blaubart. Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper „Herzog Blaubarts Burg“ (Barbe-Bleue. En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartók « Le Château de Barbe-Bleue »)* - et *In the Wind of Time*, sur une musique du compositeur allemand Mirko Dorner. Pour ces pièces elle reçoit le Premier Prix lors d'un concours à Cologne. Jooss lui demande en 1969 de prendre la suite de la Folkwang Hochschule d'Essen, qu'elle dirigera jusqu'en 1973.

En 1971, Pina Bausch est appelée par le Ballet de Wuppertal, ville située dans la même région d'Allemagne entre Essen et Solingen, afin d'y créer une pièce, intitulée *Actions for Dancers*, sur une musique de Gunter Becker⁴⁴¹. L'année suivante, elle chorégraphie une

⁴³⁷ La Juilliard School est déjà la grande école prestigieuse qu'elle demeure encore aujourd'hui. Elle est fondée tout d'abord comme Institute of Musical Art en 1905 par Frank Damrosch, filleul du compositeur Franz Liszt et responsable de l'éducation musicale des écoles publiques de New York. La Juilliard School avait pour but principal de regrouper tous les musiciens américains qui cherchaient à étudier la discipline sans être obligés d'aller en Europe se former dans les conservatoires. Le nom de l'école a changé suite au legs d'un marchand textile, Augustus Juilliard, qui souhaitait contribuer à l'avancée de la musique de cette époque. Dès 1924, l'argent de ce legs a servi à créer la Juilliard Graduate School, un programme permettant aux étudiants talentueux de poursuivre leurs études plus confortablement. Deux ans plus tard, cette école et l'Institute of Musical Art fusionnent, devenant ainsi la Juilliard School Of Music. C'est à partir de 1951 que l'école s'est enrichie d'un département de danse, sous la direction de Martha Hill⁴³⁷.

⁴³⁸ De son vrai nom William Cook, Tudor est un danseur, chorégraphe et pédagogue britannique (1908-1987).

⁴³⁹ Danseur, chorégraphe et pédagogue américain d'origine mexicaine (1908-1972), Limón l'enseignement des chorégraphes Doris Humphrey et Charles Weidman à la fin des années 1920. En 1946, il fonde la José Limón Dance Company.

⁴⁴⁰ Danseuse et chorégraphe (1925-2014), elle a fait partie de la Martha Graham Dance Company. Elle s'est employée toute sa carrière à faire disparaître les préjugés raciaux.

⁴⁴¹ Compositeur allemand (1924-2007).

bacchanale sur le *Tannhäuser* de Wagner (opéra en trois actes, créé en 1845). En 1973, elle gagne de nouveau un prix visant à célébrer les jeunes artistes, délivré par l'État fédéral de Rhénanie du Nord-Westphalie, ce qui la conduit à prendre la direction la même année du théâtre de la ville. La même année, elle fonde sa compagnie, le Tanztheater Wuppertal.

À propos du nom Tanztheater, la filiation avec l'école d'Essen de Jooss, la Folkwangschule est certaine. Quant aux traductions en français, plusieurs sont possibles. Si pour Raimund Hoghe⁴⁴², traduit par Dominique Petit ou pour Norbert Servos⁴⁴³, il s'agit de « théâtre dansé », nous pouvons lire aussi sous la plume de l'ethnologue Claudine Vassas le terme de « danse-théâtre⁴⁴⁴ », terme repris par la chercheuse Susanne Böhmisch⁴⁴⁵ notamment. Certaines traductions en anglais proposent « théâtre de danse⁴⁴⁶ ».

Malgré ces divergences, Norbert Servos rappelle que « Pina Bausch a toujours insisté sur le fait qu'on ne peut juger son travail sur le seul plan chorégraphique. Son théâtre dansé n'est pas une technique. En revanche, il incarne une certaine attitude par rapport au monde et observe avec une sincérité incorruptible et une grande précision le comportement des êtres sans les juger.⁴⁴⁷ » En outre, notre intérêt ne se porte pas sur le respect d'une discipline ou l'autre – ce qui est particulièrement important en ce sens dans notre étude des créations d'Alain Platel -, mais davantage les éléments mis à disposition des artistes pour révéler les corps transfigurés par la chute.

Face à tes corpus d'œuvres, montées périodiquement – celles de la période, plus « dansée », et les plus tardives - il faut éviter une fois pour toutes, et à tout prix, ce piège de la définition, et ces fausses questions sur l'appartenance à un genre, théâtre ou danse. Il faut analyser ce corpus comme un projet artistique et linguistique, sans barrières entre les différents modes et moyens de communication, tel un savant

⁴⁴² HOGHE, Raimund, WEISS, Ulli, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé* (1987), traduit de l'allemand par Dominique Petit, Paris, L'Arche, 2014 (titre en allemand : *Pina Bausch. Tanztheatergeschichten*).

⁴⁴³ SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge* (2001), traduit de l'allemand par Dominique Le Parc et Cécile Delettres, Paris, L'Arche, 2016 (titre en allemand : *Pina Bausch Tanztheater*).

⁴⁴⁴ VASSAS, Claudine, « Voix de femmes, corps de danse. Autour de l'*Orphée* de Pina Bausch », in *Insistance*, n°5, 2011, p. 115.

⁴⁴⁵ BÖHMISCH, Susanne, « De l'extrême à l'agonal dans l'univers chorégraphique de Pina Bausch », in *Recherches féministes*, n°271, 2014, p. 157.

⁴⁴⁶ CLIMENHAGA, Royd, *The Pina Bausch Sourcebook: The Making of Tanztheater*, Londres, Routledge, 2013.

⁴⁴⁷ SERVOS, Norbert, *op. cit.*, p. 7.

collage de gestes, de paroles, de musique, de chansons, de choses et d'éléments naturels formant une écriture « scénique » originale.⁴⁴⁸

Les premières créations sont fondatrices d'une écriture singulière. En 1975, elle crée *Orpheus und Eurydike*, sur la partition musicale du compositeur allemand du XVIII^e siècle Christoph W. Gluck, qui interroge l'utilisation du pouvoir et la séduction en quatre tableaux : « Deuil », « Violence », « Paix » et « Mort ». Puis, son théâtre de danse devient plus radical, et se construit à partir de fragments se référant aux expériences de ses danseurs, afin de mieux révéler leur teneur et leur profondeur. En 1975, dans *Frühlingsopfer (Le Sacre du printemps)*, à partir de la musique d'Igor Stravinsky, elle interroge l'élan vital jusqu'au sacrifice. Dans cette pièce, la scène est recouverte de tourbe et les danseurs la piétinent et courent sans relâche. L'épuisement est palpable dans ces corps, en raison des répétitions des phrases et des gestes à l'infini. En 1978, elle crée *Café Müller*. Elle s'inspire de son enfance dans le café de ses parents, alors qu'enfant, elle observait les adultes, cachée sous les tables. C'est une pièce qui traite de l'incommunicabilité et de la perte, dans un décor rappelant une salle de bistro où chaises et tables épars bloquent la circulation des danseurs. La même année, elle présente *Kontakthof*, qui interroge les représentations du corps - masculin et féminin - celui qu'on a, celui qu'on aimerait avoir, celui qu'on présente à l'autre. Le corps est source de conflits permanents. Le décor renvoie à une salle de bal.

La référence au cabaret, au music-hall, au dancing de ces pièces fonctionne comme une métaphorisation des relations sociales et amoureuses, en particulier les rapports homme-femme. Elle développe à partir de ces sources des gestuelles visant à caractériser et symboliser des comportements humains.

En 1982, date de création de *Nelken (Les Œillets)*, Pina Bausch crée une pièce plus légère et plus drôle, après une série de pièces parfois sombres, dénonçant l'aliénation et la cruauté. Et à partir des années 1990, sa renommée internationale lui permet de voyager dans les grandes capitales du monde entier où elle effectue avec ses danseurs des résidences

⁴⁴⁸ VACCARINO, Elisa, « Bausch, un monde, un langage, tant de questions », dans *Pina Bausch. Parlez-moi d'amour*, Colloque organisé du 2 au 5 juin 1992, traduit de l'italien par Domitilla Guillerme, Paris, L'Arche, 1995, p. 13.

Nous insistons sur l'importance que revêt dans notre étude cette affirmation ou cette injonction à décloisonner les disciplines et à envisager les créations non pas comme respectant les codes de l'une ou de l'autre, mais davantage comme « œuvre ».

(Rome, Budapest, Istanbul, Tokyo...). Ces voyages lui inspirent de nouvelles chorégraphies, et la relation scène-salle se fait plus forte⁴⁴⁹. Les danseurs regardent le public dans les yeux et semblent s'adresser directement à lui.

1.2.b. Méthode de travail : vécu et corps de l'interprète, sources d'inspiration

Pina Bausch attache une grande importance à ce que peuvent apporter ses danseurs. Ses pièces étaient basées sur leurs expériences autobiographiques et intimes dans un processus de remémoration. Pour Bausch, « Il s'agit de rester proche de la réalité, d'éviter de rêver et de se déguiser. C'est élémentaire. Sur scène, on doit reconnaître des hommes et des femmes, non des danseurs ou des danseuses. Cela fausserait la pièce. Je veux qu'on les voit en tant qu'êtres humains qui dansent. ⁴⁵⁰ »

« Je m'intéresse moins à la façon dont les gens bougent, qu'à ce qui les meut. ⁴⁵¹ », ce précepte a surtout été important pour la chorégraphe lors des séances de travail avec ses danseurs et lors des répétitions. De nombreux photographes ont pu montrer des images de la chorégraphe, assise à l'arrière-plan, attablée devant des carnets, fumant une cigarette, et observant les danseurs utiliser leur propre imagination à partir d'un mot, d'une phrase ou d'une attitude que Pina Bausch leur donnait comme point de départ (Figure 37). « Essayez

⁴⁴⁹ Citons par exemple, en 1986, la création de *Viktor* après un séjour à Rome, où elle était allée pour interpréter une princesse aveugle, Lherimia, dans le film sorti en 1984 *E la nave va* (*Et vogue le navire...*) du réalisateur italien Federico Fellini (1920-1993), qui racontait l'histoire d'un paquebot de croisière dont les passagers cherchaient à disperser les cendres d'une diva à la veille de la Seconde Guerre mondiale. Le paquebot fut reconstitué aux studios Cinecittà (un grand complexe de studios de cinéma situé à Rome) ; en 1989, *Palermo, Palermo* ; puis en 1997, après un séjour à Hong-Kong, *Der Fensterputzer* (*Le Laveur de vitres*) ; *Wiesenland* (*Terre verte*) en 2000, après un voyage à Budapest ; *Agua* en 2001, après un séjour à Rio de Janeiro, Sao Paulo et Bahia ; *Nefés* en 2003 après un séjour à Istanbul ; après un séjour au Japon, *Ten Chi* en 2004 ; ou encore après son voyage au Chili, en 2011, sa dernière pièce : « ...como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí... » (titre tiré d'une chanson chilienne, autrement dit : « comme la mousse sur la pierre »).

⁴⁵⁰ SERVOS, Norbert, *op. cit.*, « Entretien du 30 septembre 1995. On doit être sensible et très attentif », p.366

⁴⁵¹ SCHMIDT, Jochen, *Pina Bausch. Tanzen gegen die Angst*, Düsseldorf und München, Econ & List Taschenbuch Verlag, 1998, p. 17: « Ich bin weniger daran interessiert, wie sich die Menschen bewegen, als was sie bewegt » (Trad. par l'auteure).

juste de penser dans toutes les directions [...] Faites ce que vous pensiez faire [...] Essayez juste ça.⁴⁵² »

Pina Bausch intervient rarement durant les répétitions. Ce qu'elle poursuit avant tout est de trouver le mouvement singulier dans le corps de ses danseurs, et leur montrer calquerait en quelque sorte son propre geste dans leur mémoire. Ainsi, pour répondre à cette quête, la chorégraphe mélange deux procédés, comme le rappelle Brigitte Gauthier⁴⁵³. Il s'agit d'une part de la « Questioning Method », méthode faite de questions nommée ainsi par Deirdre Mulrooney⁴⁵⁴. Ce procédé était déjà utilisé par Kurt Jooss qui tâchait de « mieux connaître [ses danseurs]⁴⁵⁵ », et ce, afin « de tenir compte de la personnalité singulière de chaque danseur, de son caractère, de sa nature. »⁴⁵⁶

Dans une vidéo documentaire intitulée *Une répétition du Sacre*⁴⁵⁷, nous la voyons montrer calmement la chorégraphie à Kyomi Ichida qui remplace la soliste alors souffrante (Figure 38). Toutefois, cette méthode peut renvoyer à celle utilisée par le cinéaste américain John Cassavetes, ou même à Almodóvar⁴⁵⁸, qui sont tous deux connus pour les rôles centraux qu'ils accordent aux personnages féminins, voire aux femmes dans leurs films.

⁴⁵² FERGUSON, Paul H., « Perspectives on the Aesthetics Of Pina Bausch's Tanztheater », in *Text and Performance Quarterly*, vol. 9, n°2, 1989, p. 99 : « Just dare to think in all directions [...] Do what you thought of doing [...] Just try it out. » (Trad. par l'auteure).

⁴⁵³ GAUTHIER, Brigitte, *Le Langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2008, p. 85.

⁴⁵⁴ DEIRDRE, Mulrooney (1943-), écrivaine, directrice de théâtre, auteur de documentaires irlandaise. Elle a rédigé sa thèse sur le travail de Pina Bausch, qui a été publiée : D. Mulrooney, *Orientalism, Orientation, and the Nomadic Work of Pina Bausch*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2002, p. 7.

⁴⁵⁵ GAUTHIER, Brigitte, *op. cit.*, p. 85

⁴⁵⁶ GUBERNATIS (de), Raphaël et BENTIVOGLIO, Leonetta, « Une conversation avec Pina Bausch », in *Pina Bausch*, Malakoff, Solin, 1986, p. 15.

⁴⁵⁷ Pendant le tournage de son film *Die Klage der Kaiserin (La Plainte de l'Impératrice – 1990)*, Pina Bausch apprend que la danseuse jouant le rôle principal dans la reprise du *Sacre du printemps* est souffrante. La représentation a lieu le lendemain soir, et, pour répondre à cet imprévu, Pina Bausch arrête son tournage et organise une répétition, avec Kyomi Ichida, la remplaçante. Les images tirées du film montrent la chorégraphe calme, concentrée et montrant avec méticulosité et rythme les mouvements à la danseuse. Le réalisateur de cette vidéo éditée par L'Arche en 2013 est Herbert Rach.

⁴⁵⁸ Le réalisateur espagnol a par ailleurs offert à Pina Bausch un rôle dans son film *Hable con ella (Parle avec elle, 2002)*, qui s'ouvre sur une représentation de *Café Müller* (1978).



Figure 37. Pina Bausch, Répétition à Wuppertal, janvier 1987, par Bettina Flitner

En plus de l'observation de ses danseurs *au travail*, improvisant des phrases qui pourront figurer dans les pièces finales, Pina Bausch prend des notes des réponses que lui fournissent ses danseurs lorsqu'elle leur pose des questions. Et lorsque cela est possible, elle les enregistre en vidéo, créant ses propres archives du contexte de travail des pièces, et permettant aussi une mémoire précise des discussions qui jaillissent. Ainsi, elle place la personne derrière le danseur ou la danseuse, au centre de son attention.

En effet, plutôt que de demander à ses danseurs de reproduire des situations précises, elle leur fait décrire l'expérience au moment où elle s'est produite, afin de revivre un présent du passé et de retrouver des émotions directes. On note que le passage par la parole en amont des phases chorégraphiques est très important.⁴⁵⁹

⁴⁵⁹ GAUTHIER, Brigitte, *op. cit.*, p. 86.



Figure 38. Pina Bausch (à g.) et Fumyo Ichida, pendant *Une répétition du Sacre*, 1990 (Capture du film)

Ces remarques permettent de saisir le processus de création des pièces de la chorégraphe allemande. Il s'agit d'appréhender le geste et l'émotion qu'il suscite en dialogue, verbal et relationnel, avec les danseurs. Raimund Hoghe donne des exemples de questions que Pina Bausch pose à ses danseurs pour la création de *Kontakt Hof* (1978) : « Tendresse. Qu'est-ce que c'est ? Qu'y fait-on ? Où cela mène-t-il ? Et en somme jusqu'où va la tendresse ? Quand n'y en a-t-il plus ? Ou bien en reste-t-il alors encore une forme quelconque ? ⁴⁶⁰ » Ou bien encore, en amont de la création de *Keuschheitslegende (La Légende de la Chasteté – 1979)* : « Qu'est-ce que le printemps ? Quels sentiments éprouve-t-on ? Qu'est-ce qui vous vient à l'esprit en pensant au printemps ? Ou bien la valse : qu'est-ce que cela signifie ? Qu'est-ce que ce mot éveille ? Et la chasteté ? Qu'est-ce que cela veut dire : être chaste. Et à quoi ressemble l'impudeur ? ⁴⁶¹ »

Une fois les réponses récoltées, Pina Bausch les consigne ainsi que les associations d'idées et les propositions du groupe. Elle prend également en compte les antécédents des différents danseurs dans le groupe, c'est-à-dire qu'elle tient compte également de la manière dont se constitue le groupe. Ainsi, dans le processus de création, le danseur parle et propose des mouvements et des improvisations, et prend donc une place déterminante dans la construction de la pièce.

⁴⁶⁰ HOGHE, Raimund et WEISS, Ulli, *op. cit.*, p. 22.

⁴⁶¹ *Op. cit.*, p. 39.

Ils ne doivent pas seulement vouloir donner de leur corps, mais aussi de leur âme. Bausch veut les secrets de leurs autobiographies, leurs préoccupations personnelles, leurs sentiments et leurs fragilités, et elle exige que tous ces éléments soient perceptibles avec la même virtuosité dans leurs mouvements.⁴⁶²

Bien que la méthode de Pina Bausch et celle d'Alain Platel soient similaires en de nombreux points, elles présentent également quelques différences. En effet, l'un des thèmes que chérit particulièrement la chorégraphe allemande est la relation entre homme(s) et femme(s), ainsi que la violence et l'incompréhension qui peut exister entre les deux. À partir de cette relation universelle, elle interroge les liens de pouvoir et les jeux de séduction, entre attraction et répulsion, oppression et incarnation, comme dans *Kontakt* ou *Orpheus und Eurydike* (1975). Le corps de la femme, comme dans *Le Sacre du Printemps* et *Café Müller*, est source de conflits, mais il est aussi particulièrement sujet aux chutes.

Dans *Café Müller* (1978), pièce pour six danseurs (trois hommes et trois femmes)⁴⁶³, la chorégraphe allemande propose un corps défaillant, étymologiquement, c'est-à-dire révélant avant tout ses fragilités. Le trouble se situe dans l'apparente désertion de son enveloppe charnelle. En ce sens, ce qui est donné à voir rejoint l'idée développée par David Le Breton, selon laquelle « un fantasme implicite, informulable bien sûr, est sous-jacent, celui d'abolir le corps, de l'effacer purement et simplement ; nostalgie d'une condition humaine qui ne devrait plus rien au corps, lieu de la chute ».⁴⁶⁴

Avant chaque représentation, les spectateurs reçoivent un programme dans lequel figurent les associations d'idées que la chorégraphe a proposées à ses danseurs⁴⁶⁵ pendant la création :

⁴⁶² FERGUSON, Paul H., *op. cit.*, p. 105 : « They must be willing to give not only of the body, but also of the soul. Bausch wants the secrets of their autobiographies, personal concerns, feelings and vulnerabilities, and demands that all of these be displayed with the same virtuosity as their movements. » (Trad. par l'auteure)

⁴⁶³ Malou Airaud, Pina Bausch, Meryl Tankard, Rolf Borzik, Dominique Mercy et Jan Minarik.

⁴⁶⁴ LE BRETON, David, *Anthropologie du corps et modernité* (1990), Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Quadrige », Essais Débats, 2015, pp. 79-80.

⁴⁶⁵ La pièce est née du projet de trois autres chorégraphes : Gerhard Bohner, Gigi-Georghe Caciuleanu et Hans Pop. Les quatre chorégraphies ont été présentées le 20 mai 1978, mais seule celle de Pina Bausch continue à être jouée. Ce qui réunissait les acteurs du projet était la définition d'un espace pouvant servir de base commune au travail de chacun : « Ils se mirent d'accord sur les éléments suivants : une salle de café, l'obscurité, quatre personnes, quelqu'un qui attend, quelqu'un qui tombe et que l'on relève, l'arrivée d'une jeune fille rousse, le silence qui se fait. » dans SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge* (2001), Paris, L'Arche, 2016, p.85.

Une plainte d'amour. Se souvenir, se mouvoir, se toucher. Adopter des attitudes. Se dévêtir, se faire face, dérapier sur le corps de l'Autre. Chercher ce qui est perdu, la proximité. Ne savoir que faire pour se plaire. Courir vers les murs, s'y jeter, s'y heurter. S'effondrer et se relever. Reproduire ce qu'on a vu. S'en tenir à des modèles. Vouloir devenir un. Être dépris. S'enlacer. *He is gone*. Avec les yeux fermés. Aller l'un vers l'autre. Se sentir. Danser. Vouloir blesser. Protéger. Mettre de côté les obstacles. Donner aux gens de l'espace. Aimer.⁴⁶⁶

Les déplacements des danseuses, en particulier de Pina Bausch elle-même et Malou Airaudo, qui déambulent dans le vide entre les chaises, créent chez le spectateur une sorte de vertige du risque potentiel, et ce, malgré la présence du décorateur, Rolf Borzik, qui écarte les chaises sur leur passage. En outre, l'espace contamine l'humain et les corps subissent une réification⁴⁶⁷, puisque dans la pièce, les deux « somnambules » se heurtent aux murs tels des objets. Par ailleurs, lorsque les corps des danseuses se heurtent au mur, cela arrive soit parce qu'elles poursuivent le mouvement qui les a menées vers celui-ci, soit parce qu'elles y sont projetées par un autre danseur.

À ces modalités liées à l'espace, ce que proposent les apparitions de Pina Bausch et Malou Airaudo, c'est en réalité plus qu'une disparition des corps, une incapacité à être ensemble sans situation de crise, un vide entre les êtres. Les chutes répétées, au sol ou contre les murs, mettent en lumière la question de « l'épuisement physique [qui] impose peu à peu un point limite concrètement indépassable. Les danseurs, littéralement vidés de force, n'accèdent à rien d'autre qu'à l'incapacité de continuer. Faire une action, la recommencer encore et encore, chercher à franchir une limite, y donner toute son énergie, échouer. C'est sans issue. »⁴⁶⁸ Comme le suggère Odette Aslan, « Sa silhouette [celle de Pina Bausch] est longiligne, flexible, quasiment vidée de chair. »⁴⁶⁹ Cette idée est alors valable pour tous les

⁴⁶⁶ Ce texte figure dans le programme des tournées en Amérique du Sud, en 1980. Depuis, cette chorégraphie régulièrement reprise est donnée sans modifications par Pina Bausch, cf. HOGHE, Raimund, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, Paris, L'Arche, p. 69.

⁴⁶⁷ Les femmes en sont souvent l'objet chez Bausch, comme c'est le cas dans d'autres pièces de la chorégraphe : *Blaubart - Beim Anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper « Herzogs Blaubarts Burg »* (*Barbe-Bleue - En écoutant un enregistrement de l'Opéra de Béla Bartók*) (1977), *Kontaktb Hof* (1978) ou d'autres créations plus tardives comme *...Como el musquito en la piedra, ay sí, sí, sí...* (2012).

⁴⁶⁸ FONTAINE, Geisha, *Les Danses du temps*, Paris, Centre National de la Danse, 2004, p. 206.

⁴⁶⁹ ASLAN, Odette, *Danse/ Théâtre/ Pina Bausch, I, Des chorégraphies aux pièces, in Théâtre/ Public*, n°138, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 1998, p. 37.

danseurs de la pièce : ils n'incarnent pas, mais esquissent des silhouettes, visuellement évanescences et néanmoins chargées d'émotions. C'est donc à une réelle mise en crise du corps du danseur traditionnel qu'on assiste, à ce que Laurence Louppe nomme le « corps-filtre », « comme passage, comme paroi poreuse entre deux états du monde et non comme masse opaque, pleine, impénétrable »⁴⁷⁰, rejoignant ainsi la notion d'effet-figure⁴⁷¹ théorisée par Julie Sermon à propos des écritures théâtrales contemporaines.

Ces effets sont renforcés par les costumes et l'importance accordée aux cheveux, qui dissimulent le visage de Malou Airaudo (les cheveux de la chorégraphe étant attachés). Paradoxalement, malgré la fluidité des corps animés sur scène, ces derniers tiennent davantage du fantôme que du vivant, caractéristique que l'on peut retrouver également dans des œuvres de Friedrich Wilhelm Murnau⁴⁷², comme *Nosferatu*⁴⁷³ (1922) par l'utilisation de pellicules superposées qui font apparaître et disparaître des figures, ou dans certaines œuvres butô de Kazuo Ohno⁴⁷⁴ comme *La Argentina* (1977), chez qui l'accent est mis sur la lenteur mais surtout sur des corps convulsifs, obscurs et des mouvements saccadés.

C'est aussi dans la relation à l'Autre (cet Autre du texte d'introduction du spectacle) qu'il y a abandon. Le duo formé par Malou Airaudo et Dominique Mercy peut être qualifié de manqué, comme cristallisation de la difficulté d'aimer et d'être aimé en retour. La narration d'une part, et la diversité des présences proposées d'autre part conduisent à un empêchement de la rencontre amoureuse, caractéristique du travail de la chorégraphe. La réification du couple formée par Jan Minarik et les corps de Pina Bausch et Malou Airaudo en attestent, induisant un rapport dialectique entre corporalité et conscience de soi ou, en d'autres termes, conscience de son propre corps.

⁴⁷⁰ LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine* (1997), Bruxelles, Contredanse, coll. « Librairie de la Danse », 2004, p. 84.

⁴⁷¹ SERMON, Julie, *L'Effet-figure. États troublés du personnage contemporain* (Jean-Luc Lagarce, Philippe Minyana, Valère Novarina, Noëlle Renaude), Ryngaert Jean-Pierre (dir.), Paris 3, Thèse de doctorat, Études théâtrales, 2004.

⁴⁷² Cinéaste expressionniste allemand (1888-1931).

⁴⁷³ Notons par ailleurs que dans le film, dans la séquence du voyage du comte Orlok/Nosferatu (Max Schreck) et du jeune Thomas Hutter (Gustav von Wangenheim), le personnage d'Ellen Hutter (Greta Schröder), dont s'éprend Nosferatu, chez elle, est vêtue d'une longue chemise de nuit blanche. Elle sort de son lit en pleine nuit, comme hypnotisée par le comte. Dans un moment de somnambulisme, elle marche sur la pointe des pieds jusqu'au balcon de sa chambre, les bras tendus devant elle. Peu après, dans la séquence finale, on revoit le personnage d'Ellen Hutter, dont la chemise reflète l'ombre de Nosferatu qui lui empoigne le cœur.

⁴⁷⁴ Danseur et chorégraphe japonais (1906-2010), Ohno est avec Tatsumi Hijikata le créateur du butô, « danse du corps obscur » japonaise.

La violence de la rencontre des corps de Airaudo et Mercy que Jan Minarik pose l'un contre l'autre, ôte tout sentiment(alisme) de ce duo qui est davantage projeté dans la conscience de son incapacité et de son épuisement. Le danseur laisse tomber à plusieurs reprises sa partenaire, que Minarik a placée dans ses bras. L'accélération de sa chute et de leur étreinte manquée les conduit à accepter son inachèvement et son impossibilité. La collision du corps de Malou Airaudo au sol est sonore, et Daniel Dobbels définit le caractère « graphique⁴⁷⁵ » du corps, par sa double prégnance surface et contour :

L'opposition corps/surface est irréductible et par de nombreux traits, elle ne fait pas question. L'œil simplement la subit et la contourne ; même s'il l'affronte, il la contourne. Plus précisément, il la détoure (et peut aussi en désespoir de cause, la brouiller).⁴⁷⁶

Cette attribution de valeurs traditionnellement reliées aux arts picturaux, en particulier au dessin, est à relier au « corps-écran » au « corps-écran »⁴⁷⁷ mis en lumière par Benoît Lesage, en référence à la pensée de Gaston Bachelard selon laquelle « l'homme est l'être entr'ouvert » dans ce qui pourrait être alors une harmonie entre l'humain et le cosmos, puisqu'il y aurait interpénétration⁴⁷⁸. Et il semble que cette idée s'accorde particulièrement au projet de Pina Bausch dans la pièce. Malgré les apparentes obstructions, les « clôtures » évoquées par Laurence Louppe, le corps dans sa dimension plastique, ses mouvements et en particulier leur fluidité singulière, est ici ouvert au monde et fait l'objet de confrontations à des empêchements.

⁴⁷⁵ L'adjectif « graphique » est employé en rapport à son utilisation en histoire de l'art notamment, qui révèle que la forme s'impose à l'œil grâce au cerne ou au contour qui la ceint, comme de nombreux traités de peinture le rappellent (Vasari, Alberti), et ce, même si celui-ci se dissout au profit d'un pointillé comme dans certains œuvres d'Albrecht Dürer ou qu'il soit utilisé davantage pour mieux révéler l'informe comme dans les œuvres de Jackson Pollock.

⁴⁷⁶ DOBBELS, Daniel, « Le sous-sol », dans *La danse. Naissance d'un mouvement de pensée ou le complexe de Cunningham*, Paris, Armand Colin, Conseil Général du Val-de-Marne, Biennale Nationale du Val-de-Marne, 1989, p. 113-117.

⁴⁷⁷ LESAGE, Benoît, « La danse – fondamental et universel : le corps (é)mouvant », dans BRUNI, Ciro (ss la dir. de), *Danse et pensée. Une autre scène pour la danse*, Sammeron, GERMS, 1993, p. 139.

⁴⁷⁸ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de l'espace*, Chapitre IX, Paris, PUF, 1989, p. 200 : « Alors, à la surface de l'être, dans cette région où l'être veut se manifester et veut se cacher, les mouvements de fermeture et d'ouverture sont si nombreux, si souvent inversés, si chargés aussi d'hésitation que nous pourrions conclure par cette formule : l'homme est l'être entr'ouvert. »

1.2.c. L'influence de Pina Bausch sur le travail d'Alain Platel : le geste au-delà des mots

Lorsque Renate Klett demande en 2006 à Alain Platel « Quelles sont ses pièces de théâtres préférées ? », il répond « Je me souviens en premier de *Café Müller* de Pina Bausch – c'est ma pièce préférée, et puis naturellement (*rires*) toutes mes pièces [...].⁴⁷⁹ » Il explique un peu plus loin qu'en 2001, il a reçu une invitation par le Klapstuck-Festival de Louvain, et qu'il a pu présenter les pièces qu'il voulait. « *Café Müller* y était présenté, et là encore mon favori absolu. Que Pina vienne pour une seule représentation dans un tout petit théâtre près de Louvain, c'était très inhabituel et un cadeau précieux.⁴⁸⁰ »

Comme nous l'avons vu précédemment, la création chorégraphique en Belgique était dominée par Maurice Béjart. Or, les ballets de Béjart sont devenus très académiques, en dépit des nombreuses avancées esquissées. Il fut l'un des premiers à introduire la musique contemporaine à ses pièces. Et en 1967, alors que le Festival d'Avignon élargit les champs disciplinaires de sa programmation, Béjart y présente sa *Messe pour un temps présent*, sur une musique de Pierre Henry et Michel Colombier. Son Ballet du XX^e siècle est composé de danseurs et danseuses venant du monde entier.

Mais, ses pièces perdent l'énergie revendicatrice pendant les années 1980. Et les jeunes créateurs belges ne se retrouvent pas dans ce qui est devenu un style néoclassique. L'envie d'autre chose se fait sentir. Les revendications identitaires des étudiants flamands de l'Université de Louvain demandant la scission en 1968 d'avec l'aile francophone sont passées par là, et la plupart des chorégraphes du début des années 1980 sont issus de cette génération. Ils ont vu leur pays se scinder. Et la révolte continue jusque dans le désir de balayer un terrain occupé par le seul Ballet de Béjart. Et, au même moment, les créations de Pina Bausch commencent à voyager et peu à peu marquent la jeune génération belge.

Alain Platel explique alors ce qui l'a particulièrement attiré dans le travail de Pina Bausch. Ainsi, nous pouvons extraire les parallèles entre leurs méthodes de travail et leur esthétique.

⁴⁷⁹ KLETT, Renate, *op. cit.*, « Drittes Gespräch mit Alain Platel. Berlin, 2. März 2006 », p. 65 : « *Was sind deine Lieblingsstücke auf der Bühne ? – Da fällt mir als erstes Café Müller von Pina Bausch ein – das ist mein absolutes Lieblingsstück, dann natürlich (lacht) alle meine Stücke [...].* » (Trad. par l'auteure)

⁴⁸⁰ *Ibid.*

Au début des années 1980, nous avons vu pour la première fois une pièce de Pina Bausch, *Café Müller* en vidéo – ça m’a complètement soufflé. En 1982, j’ai vu *Kontakthof* à l’Opéra de Bruxelles. J’ai dit à tous mes amis et toutes mes connaissances d’aller le voir, et ça m’a rendu très impopulaire, parce que la plupart n’a pas aimé du tout. Ils attendaient de la danse, mais les danseurs dansaient à peine, parlaient beaucoup, et c’était pour beaucoup très provocant. Mais j’en étais fou. [...]

Je me souviens pas précisément des circonstances, je me souviens juste que j’étais sous le choc. Je n’en croyais pas mes yeux : une compagnie de danse, qui faisait des pièces, comme je n’en avais encore jamais vues. Nous étions fascinés, c’était pour nous la plus grande compagnie de danse au monde. Ce qui m’impressionnait le plus était qu’elle posait des questions à ses danseurs, et elle prenait leurs réponses au sérieux et les utilisait comme matériau pour ses performances. Le fait qu’elle voyait ses danseurs d’abord comme des êtres humains et seulement après comme danseurs, était complètement nouveau. Tout ça nous a inspirés de manière incroyable.

Quand j’ai rencontré Pina Bausch pour la première fois personnellement, j’étais très enthousiaste, parce qu’elle était exactement comme ce que j’avais imaginé grâce à son travail. Bien sûr, elle avait quelques points faibles, comme tout le monde, mais c’était une belle expérience de voir que la personne et le travail étaient identiques. Je l’ai rencontrée après une représentation à Wuppertal, et ce qui m’a impressionné, quand nous sommes allés dîner dans un grand restaurant, la conversation était ouverte à tout le monde. Dans de telles situations, on ne parle surtout qu’à son voisin immédiat, mais elle s’est toujours assurée que tout le monde était impliqué dans la conversation, toute la table. Je trouvais admirable qu’elle fasse cela, et c’était pour moi le signe qu’elle était chaleureuse et qu’elle s’occupait vraiment de sa compagnie.⁴⁸¹

Ce qui intéresse Alain Platel dans les créations de Pina Bausch, c’est le rapport aux « vrais gens », « des êtres humains qui parlaient de leurs angoisses, de leurs vies⁴⁸² ». Comme si elle tendait un miroir au créateur qu’il est.

J’avais l’impression de connaître tous ces danseurs-là, pas seulement parce qu’ils utilisaient leurs noms sur scène et aussi parce qu’ils parlaient d’eux-mêmes d’une manière où on se reconnaissait quand ils montraient leurs angoisses, leurs arrogances

⁴⁸¹ *Op. cit.*, p. 79-81. (Trad. par l’auteure)

⁴⁸² Entretien avec Amos Fergombé, non publié, Gand, 2013.

aussi, leurs sensibilités, leurs fragilités... C'est quelque chose que l'on reconnaissait. Pina, c'était quelqu'un qui, par eux, parlait de nous.⁴⁸³

Le lien le plus éloquent entre Platel et Bausch se retrouve dans leurs méthodes de travail. En effet, Alain Platel, comme Pina Bausch, est lors du processus de création en retrait, dans une position d'observateur. En amont d'un projet, il envoie à ses danseurs un courrier électronique dans lequel il leur donne des mots et/ou des questions à partir desquels réfléchir et travailler. Et pendant, le travail en studio, Hildegard De Vuyst⁴⁸⁴ souligne l'importance de l'humanité de Platel :

Mais personnellement, c'est le fait de travailler avec [lui] qui m'a le plus apporté. En tant qu'homme, par la façon dont [il écoute] les danseurs, par exemple. La façon dont [il n'exclut] et ne [rejette] rien a priori. Le fait qu'[il] ne [soit] jamais sur la défensive, mais qu'[il défende] finalement très bien ce en quoi [il croit]. Qu'[il] ne [dise] jamais « non » tout en finissant par obtenir ce qu'[il désire]. Du point de vue du contenu, j'ai également trouvé une grande sagesse en [lui]. [...] En regardant avec les yeux, j'ai appris à découvrir la beauté là où je ne la voyais pas auparavant. Et, « last but not least », [il m'a] appris l'importance des émotions.⁴⁸⁵

En réalité, même lorsqu'un projet est clair pour Alain Platel qui travaille en étroite collaboration avec Hildegard De Vuyst, beaucoup dépend de ce que les danseurs vont créer et apporter. Nous employons le terme « créer » en parlant des danseurs à dessein, car si Alain Platel éprouve une certaine méfiance à l'égard du mot « chorégraphe », il apparaît davantage que ce processus s'apparente à celui d'une création collective. Les deux créateurs fournissent un thème à leurs danseurs, et ces derniers s'en emparent et lui donnent vie *par* et *à travers* leur corps. Cependant, là où Bausch s'intéresse à extraire l'individualité des danseurs, leur

⁴⁸³ *Ibid.*

⁴⁸⁴ D'abord critique de danse et éditrice au magazine *Etcetera*, Hildegard De Vuyst (1963-) travaille comme dramaturge dès 1994 pour Het muziek Lod à Gand. Elle rencontre Alain Platel et travaille avec lui à partir de *Iets op Bach*, puis avec d'autres chorégraphes des ballets C de la B. En 2001, elle travaille comme dramaturge au Koninklijke Vlaamse Schouwburg, le KVS (Théâtre Royal Flamand de Bruxelles). Depuis 2006, elle collabore avec le KVS, Les ballets C de la B et Plek zvw (une association caritative qui promeut des échanges artistiques avec les territoires occupés de Palestine). En septembre 2016, elle rejoint l'équipe des ballets C de la B, et intègre l'équipe du Festival de Marseille en tant que dramaturge.

⁴⁸⁵ *Les ballets C de la B., op. cit., « 1995-2000. Entretien avec Hildegard De Vuyst », p. 131-132.*

personnalité et leur intimité, Platel cherche la manière dont émerge le geste, l'endroit où il surgit.



Figure 39. Alain Platel et les danseurs de *Out of Context – for Pina*, Répétitions à Gand dans le studio des ballets C de la B, Bijlokekaai, 2010 © Amos Fergombé



Figure 40. Dorine Demuyne et Alain Platel Répétitions d'*Out of Context – for Pina*, Gand, 2009 (Photographe inconnu)

La disposition du studio, situé à Gand, fait penser à celle adoptée par Pina Bausch avec ses danseurs. Le metteur en scène est assis à une table (Figure 23), sur laquelle sont disposés divers documents, livres, carnets de notes. Hidegard De Vuyst assiste aussi au travail de création. Les danseurs sont à quelques centimètres d'eux, et évoluent sur le tapis de danse.

Lors du processus de création, des phrases de danse sont élaborées à partir d'improvisations réalisées par les danseurs, puis retravaillées, elles font l'objet d'un collage avec d'autres phrases de danse, tant est si bien qu'il semble difficile de définir quelle est l'origine du geste. D'autant plus qu'un danseur peut être force de proposition et devoir transmettre à un autre la phrase improvisée et ne plus la danser lui-même. Le partage du geste est très important dans le travail de création chez Platel.

On se transmet le matériel gestuel jusqu'à ce qu'il soit déformé et modifié, jusqu'à ce qu'il n'exprime plus l'identité de l'un ou de l'autre. (...) Les individus ne sont pas identiques, le matériel gestuel d'un individu ne peut être identique à celui d'un autre. Les mélanger à plusieurs reprises, les faire passer par le moulin d'autres corps et

d'autres personnalités, c'est comme faire des bébés ; ça se ressemble, mais ce n'est jamais identique.⁴⁸⁶

Sur le plateau, ce matériel gestuel et ces phrases de danse peuvent être confiés à des circassiens ou à des acteurs, qui, par leur technique, s'en emparent différemment. Alain Platel précise : « Je n'ai jamais montré aux danseurs comment bouger, je n'ai jamais appris de danses aux danseurs, je me suis toujours inspiré de ce que les danseurs apportaient eux-mêmes.⁴⁸⁷ » Dans l'approche d'Alain Platel, nous retrouvons un processus de création proche de celui de Pina Bausch qui créait à partir de questions posées aux danseurs. Les réponses apportées par les danseurs étaient utilisées sous forme de fragments dans les créations de la chorégraphe allemande. Il correspond avec ses danseurs par email, dont nous trouvons ici un exemple :

Mail de Alain Platel envoyé le 5 août 2013 à 11h33 et 49 secondes

Objet : *tauberbach*

« Dear all,

I know how much you all like to chew on ideas before we really start ! So hereby some questions to think of before we start in September...

-What do you do to be less afraid of life?

- What would you like to do with or in the audience?

- What would you physically show surviving with dignity a humiliating situation?

- Dancers : What movements would you like to give to Elsie?

- Elsie : What would you like the dancers to say?

HAVE FUN AND ENJOY THE SUN!

Warm

Alain⁴⁸⁸ »

Bausch travaille en effet à partir d'une « matière de soi⁴⁸⁹ », c'est-à-dire à partir de matériaux apportés par les danseurs au cours d'improvisations que guident la chorégraphe

⁴⁸⁶ Propos issus de l'entretien avec Alain Platel au sujet de *pitié!*, à retrouver sur le site internet des ballets C de la B : <https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/productions/pitie/extra/an-interview-with-alain-platel/> (Dernière consultation le 27 avril 2020)

⁴⁸⁷ Propos d'Alain Platel recueillis dans le documentaire *Alain Platel, Who want to dance with me*, réalisé par Guido De Bruyn, Canvas, 2010.

⁴⁸⁸ BODIN, Bérengère, « Alain ! Alain ! Alain ! », dans FERGOMBÉ, Amos (ss la dir. de), « Alain Platel. Une éloquence du corps », dans *Degrés*, n°168, hiver 2016, p. 77 (h7).

⁴⁸⁹ LOUPPE, Laurence, *op. cit.*, p. 37.

allemande. Dans ce processus, se mêlent également vécu et parole des interprètes. Cette démarche aura une grande influence sur le travail d'Alain Platel :

C'est vrai qu'on était très fascinés par le travail de Pina parce que c'était la seule personne à ce moment-là qui travaillait avec des danseurs classiques très bien formés, mais qui a introduit un style, une esthétique qui était complètement différente, qu'on ne connaissait pas du tout. Et, je crois que c'est surtout le fait qu'on était confronté avec des êtres humains qui parlaient de leurs angoisses, de leurs vies, etc... qui nous inspirait beaucoup.⁴⁹⁰

C'est aussi à l'occasion de rencontres que le travail de Platel se poursuit. Les premières créations des ballets C de la B, en l'occurrence *Stabat Mater* en 1984, sont réalisées sans velléité professionnelle. Platel raconte qu'il avait surtout « l'envie de faire quelque chose inspirée par les choses qu'on voyait autour de nous dans les théâtres mais, sans ambition, surtout pas une ambition professionnelle⁴⁹¹ ». Peu à peu, la jeune compagnie participe au festival Klapstuk à Louvain, un festival qui réunissait la jeune création autour de figures internationales comme Merce Cunningham, Trisha Brown, Steve Paxton, Jean-Claude Gallotta, Maguy Marin et des chorégraphes belges tels que Anne Teresa de Keersmaeker, Wim Vandekeybus, Jan Fabre entre autres. La présence à ce type de festival renforce l'envie de création de Platel, et cette aventure est alors marquée par de nombreuses collaborations.

Depuis toujours, les ballets C de la B tiennent à associer des artistes, actifs dans différentes disciplines et venus d'horizons différents, à leur processus de création dynamique. Le mélange unique de visions artistiques diverses, rend impossible toute définition exacte des ballets. Pourtant, une espèce de « style maison » se dessine. Il est populaire, anarchique, éclectique et engagé, sous la devise : « Cette danse s'inscrit dans le monde, et le monde appartient à tous ». ⁴⁹²

La conjonction entre danse et théâtre est aussi très importante chez l'un et chez l'autre, en effet, le croisement disciplinaire est visible chez Bausch comme chez Platel. Selon Brigitte

⁴⁹⁰ Propos issus d'entretiens inédits avec Alain Platel réalisés par Amos Fergombé, non publié.

⁴⁹¹ *Ibid.*

⁴⁹² Extrait d'un texte issu du site internet des ballets C de la B : [En ligne] URL : <https://www.lesballetscdela.be/fr/les-ballets-c-de-la-b/the-company/artistic-platform/> (Dernière consultation le 27 avril 2020)

Gauthier, « Pina Bausch est la chorégraphe qui a inscrit dans l'histoire de la danse la réflexion la plus riche sur les résonnances existant entre l'univers de la danse et celui du théâtre. Ces deux arts sont présents de façon indissociable dans ses œuvres.⁴⁹³ »

Lorsque Pina Bausch décide de développer le concept de théâtre danse, c'est pour répondre à une nécessité historique. La danse ne suffit plus pour exprimer l'état du monde, elle a un côté suranné, elle semble trop éthérée à l'époque des contestations. Le ballet classique prend soudain une teinte de classe sociale, et le discours polémique sur l'état de la société nécessite de dépasser le répertoire classique ainsi que le répertoire moderne qui s'est construit en réaction contre le classicisme. Pina Bausch ne se contente pas de réagir contre les normes classiques ou modernes. Elle réinjecte dans ses œuvres une dramaturgie à l'image d'un monde qui calque ses modèles sociaux sur ceux du théâtre.⁴⁹⁴

Ainsi, le croisement entre danse et théâtre provient d'une contestation contre l'art chorégraphique. D'après Brigitte Gauthier, « Pina Bausch choisit d'intégrer des modes théâtraux et un souffle critique dans ses œuvres. Elle est à l'origine d'une technique très personnelle de collages d'extraits musicaux et de gestes stéréotypés nourris de l'hybridation de sources culturelles ou biographiques.⁴⁹⁵»

Dans *Nelken*, l'hybridation se manifeste dans la séquence où Lutz Förster réalise une chorégraphie de gestes sur la chanson *The Man I love* de Gershwin. Seul en scène au centre du champ d'œillets qui constitue la scénographie de *Nelken*, Lutz Förster effectue une chorégraphie qui reprend le langage des signes propre aux sourds et muets. Ici, les arts de la scène sont mêlés puisque le chant, la musique et le geste se croisent pour créer une image scénique composite. Les paroles de la chanson servent de support textuel à Lutz Förster. Le recours au langage des signes œuvrant à la manière d'une chorégraphie crée une poésie inattendue : face aux espoirs de l'amour, Lutz Förster utilise un langage qui n'est pas compris de tous, comme s'il s'agissait d'un langage secret, intime. Un sentiment de fragilité s'installe au fil de la séquence et il s'agit pour le spectateur de faire la synthèse de ce collage de matériaux disparates.

⁴⁹³ GAUTHIER, Brigitte, « Chez Pina Bausch, le théâtre sert d'infrastructure à la danse », dans *Études Théâtrales* n°47 & 48, « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain », textes réunis par IVERNEL, Philippe et LONGUET MARX Anne, Louvain-la-Neuve, 2010, p. 113.

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 114.

⁴⁹⁵ *Ibid.*, p. 116.



Figure 41. Pina Bausch, *Nelken*, 1982 © Christian Ganet

Alain Platel se situe également au croisement entre théâtre et danse. Le geste dansé rejoint le geste théâtral. Dans cette conjonction, nous notons une réelle filiation avec Pina Bausch. Interrogé par Anne Longuet Marx, Alain Platel explicite les débuts de son parcours :

Notre exemple était le travail de Pina Bausch, et nous étions passionnés du festival de danse contemporaine qui se tenait à Louvain. C'était très inspirant, on avait envie de faire de la scène. Mais comme nous n'étions pas des danseurs, ce ne pouvait être de la danse pure, et comme nous ne parlions pas bien non plus, il n'était pas possible de faire du théâtre de parole. Nous utilisions donc le corps. ⁴⁹⁶

Le corps apparaît au cœur de l'œuvre d'Alain Platel. La théâtralité du corps engendre une forme d'écriture scénique particulière. Au début de son parcours, Alain Platel précise qu'il « ne travaillait qu'avec des amateurs ; ensuite il y a eu des professionnels (...) des groupes mixtes avec des enfants et des adultes, des handicapés, des vieux. ⁴⁹⁷ » Les premières créations d'Alain Platel, telles que *Bonjour Madame...* ⁴⁹⁸, *Moeder en kind* ⁴⁹⁹ ou encore *La Tristezza*

⁴⁹⁶ PLATEL, Alain, « La Communauté en scène », entretien avec Anne Longuet Marx, dans *Études Théâtrales* n° 47 & 48, « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain », textes réunis par IVERNEL, Philippe et LONGUET MARX, Anne, Louvain-la-Neuve, 2010, p. 146.

⁴⁹⁷ *Ibid.*, p. 147.

⁴⁹⁸ *Bonjour Madame, Comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir etcetera*, mise en scène d'Alain Platel, composition musicale de Craig Weston, décor de William Philips, spectacle produit par les ballets C de la B, Gand, 1993.

⁴⁹⁹ *Moeder en kind*, textes d'Arne Sierens, mise en scène d'Alain Platel, décor de Pol Heyvaert, costumes de Lieve Pynoo, spectacle produit par Victoria, Gand, 1995.

*complice*⁵⁰⁰ mêlent les amateurs et les professionnels sur la scène. Les amateurs apportent une forme d'authenticité et de fragilité à la scène. La motivation des amateurs fonctionne sur la passion. Les professionnels travaillent à partir de techniques développant une forme de virtuosité. Dans cette approche, nous observons une forme d'hybridation des pratiques et des techniques de danse. Les maîtres mots sont chez Platel authenticité, fragilité et virtuosité des corps.

Une telle approche permet d'ouvrir le théâtre et la danse sur d'autres horizons. En mêlant des techniques et des pratiques hétérogènes, de nouvelles relations s'engagent laissant apparaître de nouvelles modalités. *La Tristeza complice* en plus d'un travail mêlant amateurs et professionnels propose un métissage du point de vue musical. En effet, dans la pièce, la musique de Purcell est interprétée par un groupe d'accordéonistes. L'hybridation de deux univers musicaux, l'association de la culture populaire à la culture savante crée un phénomène d'effacement des frontières entre les cultures et les disciplines artistiques.

Entre Bausch et Platel, demeurent quelques différences dans leurs vocabulaires corporels. La chorégraphe allemande est particulièrement attachée à l'emploi des formes tourbillonnantes accomplies par les danseuses vêtues de longues robes fluides (les tours dans *Vollmond* (2006) par exemple). Les cheveux des danseuses sont détachés et étirent leur figure lorsqu'elles les balancent autour d'elles, rendant les corps infinis, sans limite ou sans contour net. L'importance de la chevelure se retrouve dans une scène de « *...como el mosquito en la piedra, ay sí, sí, sí...* » (2011), durant laquelle une danseuse se lave les cheveux, puis prend soin d'essuyer le sol.

La présence des duos et des trios formés par les hommes et les femmes démontrent d'un humour palpable, mais sont aussi poignants et saisissants. Chez Bausch, cette relation homme-femme s'illustre parfois par l'utilisation du porté récurrente. La danseuse est portée par le danseur masculin à hauteur des hanches, dos à lui, s'inscrivant comme une prolongation, une extension de son propre corps. Mais le porté peut également révéler une brisure dans le couple, il s'agit de la « disphorie » soit dans une relation de confiance manquée marquée par la chute, soit dans une impossibilité à l'accomplir et un abandon, comme le

⁵⁰⁰ *La Tristeza complice*, mise en scène d'Alain Platel, musique de Dick van der Harst d'après Henry Purcell, dramaturgie de Hildegard de Vuyst, scénographie de William Philips, spectacle produit par les ballets C de la B et le LOD Musiektheater, Gand, 1995.

célèbre duo formé par Malou Airaudo et Dominique Mercy dans *Café Müller* ou Jan Minarik et Beatrice Libonati dans *Blaubart*.

Chez Platel, nous rencontrons davantage ce que nous nommons une *escalade* des corps. Le duo formé dans *tauberbach* par le danseur Elie Tass et la danseuse Bérengère Bodin en témoigne (Figure 42). Christine Roquet indique que « l'acte de porter/être porté est d'abord un geste fondamental de la relation en danse » et rappelle qu'il « suppose deux rôles distincts pouvant s'échanger : un rôle dit « actif » (un partenaire porte l'autre) et un rôle dit « passif » (le second partenaire qui se laisse porter).⁵⁰¹ » Ici, c'est la danseuse qui occupe le rôle du porteur, et le danseur grimpe sur elle, comme s'il cherchait à atteindre un lieu inatteignable au-dessus d'elle. Pendant cette courte séquence, la fragilité du corps de la danseuse révèle encore davantage la difficulté du porté, le déséquilibre potentiel, la tension qui relie les deux danseurs mais aussi leur capacité à entrer en confiance l'un avec l'autre. La station debout de Bérengère, face public, traduit de l'immobilité relative du danseur qui ne bouge pas *apparemment*. Elle regarde le public, et ses bras tiennent une boule informe de vêtements qu'elle a ramassés du sol quelques instants auparavant.

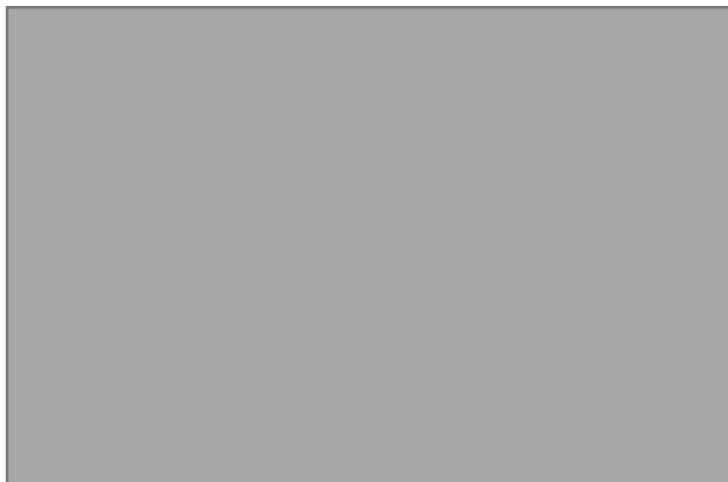


Figure 42. Elie Tass et Bérengère Bodin, dans *tauberbach* (2014) © Laurent Philippe

Chez Pina, les hommes jouent aux séducteurs, portent veste et escarpins et déambulent devant le public, tandis que les danseuses jouent les femmes libérées, retirant

⁵⁰¹ ROQUET, Christine, « Porter », dans GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (ss la dir. de), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 182.

leur soutien-gorge, et sont aussi fragiles, malmenées (*Blaubart, Frühlingsopfer – Le Sacre du Printemps*). Tandis que l'individuation sexuée chez Platel n'est pas aussi marquée. Le rapport à la sexualité et à l'érotisme n'est pas particulièrement genré, même s'il n'est pas absent de ses créations.

En ce qui concerne la scénographie et les dispositifs, les différences sont majeures. Là où Bausch a recours à des éléments naturels comme l'eau qu'on fait couler sur scène, comme dans *Vollmond (Pleine Lune - 2006)* ou la tourbe évoquant la matérialité de la planète dans *Frühlingsopfer (Le Sacre du Printemps)*. Dans « *...como el mosquito en la piedra, ay si, si, si...* », le plateau blanc, créé par le décorateur et scénographe Peter Pabst, se craquèle, et évoque les failles sismiques et le danger imminent, mais aussi comme surface blanche et lisse, la peau qui s'abîme avec le temps. Chez Alain Platel, l'importance accordée à la scénographie s'inscrit davantage dans un univers que nous pouvons qualifier de plus *abstrait* ou parfois même *minimal*. Le plateau nu d'*Out of Context – for Pina* (Figure 43) ou l'évocation d'une décharge publique par l'abondance des vêtements jonchant le sol de *tauberbach* sont assez éloignés des décors naturalistes ou issus du quotidien de ses premières pièces : la piste d'auto-tamponneuses de *Bernadetje* ou les maisonnettes d'*Allemaal Indiaan*, notamment (Figures 44 et 45).



Figure 43. Le plateau nu d'*Out of Context - for Pina* (2010)



Figure 44. La piste d'auto-tamponneuses de *Bernadetje* (1996), m. e. s. Alain Platel et Arne Sierens



Figure 45. Les maisons mitoyennes d'*Allemaal Indiaan (Tous des Indiens)* (1999), m. e. s. Alain Platel et Arne Sierens © Kurt Van der Elst

1.3. Entre chaos et grâce, figures du vacillement

1.3.a. *La musique, ou le pouvoir des émotions*

La musique tient une place essentielle dans les créations belges. Elle accompagne, révèle et fait partie intégrante des projets. Les chorégraphes belges créent des partenariats de longue durée avec les musiciens et compositeurs, devenant pour ainsi dire de véritables compagnonnages.

On pense au travail mené par Anne Teresa de Keersmaeker, qui dès ses premières créations, explore les relations entre danse et musique. Elle rencontre pendant sa formation à Mudra le percussionniste Fernand Schirren qui a travaillé longuement avec Bêjart. Elle l'invite dès 1995 à travailler au sein de la formation P.A.R.T.S., qu'elle vient juste de créer, et où Schirren enseignera jusqu'en 1999. Son rapport à toutes les musiques, savantes et minimalistes comme celle de Steve Reich pour *Fase* dès 1982 - que lui fait découvrir Thierry de Mey -, musique populaire et jazz comme celle de Joan Baez pour son solo *Once* en 2002 ou celle de John Coltrane pour *A love supreme* en 2005 contribuent à développer son goût pour la structure et le rythme.

Thierry de Mey, qui collabore avec Keersmaeker dès 1983 pour *Rosas danst rosas*, travaille aussi pour sa sœur, Michèle Anne de Mey, et pour Wim Vandekeybus pour lequel il a écrit la partition *Table music* (Musique de tables) en 1987 intégrée par le chorégraphe dès l'introduction de la création *What the body does not remember*.

Vandekeybus, qui a par ailleurs participé comme interprète à la pièce *Le pouvoir des folies théâtrales* de Jan Fabre en 1984, a collaboré également avec le musicien Marc Ribot, qui a joué avec des chanteurs de rock comme Tom Waits, Elvis Costello ou Marianne Faithfull, David Eugene Edwards, des groupes américains 16 Horsepower et Wovenhand, qui a signé la musique de plusieurs spectacles et films du chorégraphe, dont *Blush* (2002) et le spectacle *Puur* (2005), mais aussi avec le chanteur belge Arno.

Parfois enregistrée, la musique peut aussi occuper l'espace scénique en intégrant l'élément sonore et la présence physique et charnelle des musiciens et de leurs instruments, l'énergie devenant mutuelle et remplaçant la notion de vibration à tous les niveaux rejoignant ainsi le spectateur.

Durant sa scolarité, il rencontre le professeur Guido Demoen, qui au collège Sint-Lievens (Saint-Louis) de Gand donne des cours de latin, grec, néerlandais et esthétique de la musique, et qui fait écouter à ses élèves la musique. C'est ainsi que Platel découvre la musique de Bach en 1973-1974, qu'il adaptera dans deux de ses pièces : *Iets op Bach (Quelque chose à propos de Bach - 1998)* et *pitié !* (2008), et qu'il utilisera en contrepoint à d'autres compositions musicales, parfois issus de la musique populaire et pop des années 1980, 1990 et 2000.

Chez Alain Platel, la musique apparaît comme un terrain d'expériences incorporant des cultures musicales et des styles divers. Parallèlement, le rapport à la musicalité se déploie également à travers la mise en scène, notamment avec l'utilisation de la musique baroque, révélant une approche métissée. D'ailleurs, Alain Platel s'entoure de musiciens, compositeurs et directeurs musicaux qui intègrent cette question du métissage dans leurs créations, comme le montrent Fabrizio Cassol et Steven Prengels, mais aussi dans la relation qu'il a nouée avec Gerard Mortier, directeur d'opéra. Le processus platélien fait donc se rencontrer expériences du corps, musiques, par juxtaposition ou par association.

Comme pour les éléments qui constitueront la mise en scène finale, Platel utilise la méthode de l'assemblage et du montage, notions sur lesquelles nous reviendrons plus particulièrement au point 1.3.b de ce chapitre. La présence de la musique jusque dans les titres de ses pièces, *Wolf* (2003) ou *Requiem pour L.* (2018) autour des œuvres musicales de Mozart, *usprs* (2006) à partir des *Vêpres de la Vierge* de Monteverdi, *Iets op Bach (Quelque chose à*

propos de Bach)⁵⁰² (1998) à partir de cantates et airs de Bach⁵⁰³, *pitié !* ayant pour point de départ *La Passion selon Matthieu* de Bach, *tauberbach* (2014) à partir d'airs de Bach littéralement « chantés par des sourds » et dont le paysage musical est élaboré par Steven Prengels⁵⁰⁴.

⁵⁰² La direction musicale est alors confiée à Roel Dieltiens.

⁵⁰³ Liste des extraits utilisés :

1. « Du Lebensfürst... » (choral) - *Collegium Vocale*
2. « Mein gläubiges Herze » (soprano) - *Cantate 68*
3. Medley (à deux et trois voix) pour orgue
4. « Ich habe genug » (basse) - *Cantate 82*
5. Contrapunctus 1 – « Kunst der Fuge »
6. « Falsche Welt, dir trau ich nicht » (récitatif pour soprano) - *Cantate 52*
7. Allegro - sonate pour violon et b.c.
8. « Mit unser Macht » (soprano et basse) - *Cantate 80*
9. « Weicht all ihr Ubeltäter » (basse)
10. Gigue - *Suite pour violoncelle en D mineur BWV 1010*
11. « Schläfert allen Sorgenkummer » (alto) - *Cantate 197*
12. Largo - *Concerto pour clavecin n° 5 en F mineur BWV 1056*
13. « Den Tod niemand zwingen kunnt » (soprano et alto) - *Cantate 4*
14. Bourrée anglaise - *Partita en A mineur* (traverso)
15. Badinerie (ouverture BWV 1067)
16. Prince « One of Us »
17. « Herr Gott Vater » (soprano et alto) - *Cantate 37*
18. « Wir eilen... » (soprano et alto) - *Cantate 78*
19. « Siehe, ich stehe vor der Tür » (récitatif pour basse) - *Cantate 61*
20. Ricercar a 6 - *Musikalisches Opfer*
21. « Erbarme dich » - *Matthäus-Passion*

⁵⁰⁴ Ce paysage musical comporte les pièces suivantes :

1. *Ouverture*, paysage sonore Steven Prengels, composé de :
 - A. *Violin Concerto BWV 1041 (second movement)*, J.S. Bach, interprété par Richard Galliano – 2:00 ;
 - b. *Kyrie (trio)*, Artur Zmijewsky/Jan Maklakievitsh, interprété par Tauber Bach choir (Singing Lesson Tauber Bach) – 1:33
2. *Air (Orchestral Suite nr3 BWV 1068)*, J.S. Bach, interprété par Richard Galliano - 5:09
3. *Air (Orchestral Suite nr3 BWV 1068)* (fragment), J.S. Bach, interprété par Richard - 3:26
4. *Allegro (Concerto in D Minor nach Vivaldi, BWV 596)*, J.S. Bach/arr. Eric Sleichim, interprété par B!Ndmán [sax] – 0:56
5. *Duo Ross and Elie*, paysage sonore Steven Prengels, composé de :
 - A. *Adagio (Toccata in C Major BWV 564)*, J.S. Bach/arr. Eric Sleichim, interprété par B!Ndmán [sax] – 0:40 ;
 - b. *Kyrie (trio)*, Artur Zmijewsky/Jan Maklakievitsh, interprété par Tauber Bach choir (Singing Lesson Tauber Bach) – 0:40
6. *Es ist genug*, J.S. Bach/ arr. Steven Prengels, interprété par les danseurs - 1:00
7. Variation chorale sur *Jesu bleibet meine Freude* (version courte), Steven Prengels, interprété par Steven Prengels (orgue) - 1:30
8. *Jesu bleibet meine Freude*, J.S. Bach/arr. Steven Prengels, interprété par les danseurs - 1:00
9. Koorvariatie op *Jesu bleibet meine Freude* (version courte), Steven Prengels interprété par Steven Prengels (orgue) - 1:30
10. Variation chorale sur *Jesu bleibet meine Freude* (version longue), Steven Prengels, interprété par Steven Prengels (orgue) - 6:00
11. *Kyrie (trio)*, Artur Zmijewsky/Jan Maklakievitsh, interprété par Tauber Bach choir (Singing Lesson Tauber Bach) - 1:13

La pièce *C(H)OEURS* (2012) est élaborée à partir de la musique de Monteverdi et Wagner et *nicht schlafen* (2016) à partir des œuvres de Mahler⁵⁰⁵.

Cet intérêt s'explique par la relation que Platel entretient avec deux musiciens, Fabrizio Cassol d'une part et Steven Pregelns d'autre part.

La musique créée par Fabrizio Cassol pour Alain Platel⁵⁰⁶ est le fruit d'un métissage de la musique baroque à des sonorités jazz. Il officie dans le trio Aka Moon⁵⁰⁷. Son travail avec le contre-ténor congolais Serge Kakudji pour *pitié !* en 2008 sur les airs de Monteverdi et Bach et pour *Coup fatal* en 2014 avec l'ensemble de douze musiciens issus en majorité de

-
12. *Credo*, Artur Zmijewsky/Jan Maklakievitsh, interprété par Tauber Bach choir (Singing Lesson Tauber Bach) - 2:10
 13. *Allegro (Concerto in D Minor nach Vivaldi, BWV 596)*, J.S. Bach/arr. Eric Sleichim, interprété par Bl!Ndman [sax] - 0:56
 14. *Sechs Kleine Präludien (nr. 6) BWV 944*, J.S. Bach, interprété par Steven Pregelns (orgue) - 5:00
 15. *Kyrie (solo)*, Artur Zmijewsky/Jan Maklakievitsh, interprété par Tauber Bach choir (Singing Lesson Tauber Bach) - 1:33
 16. *Jesu der du meine Seele*, J.S. Bach/arr. Steven Pregelns, interprété par les danseurs - 1:00
 17. *Kyrie (choir)*, Artur Zmijewsky/Jan Maklakievitsh, interprété par Tauber Bach choir (Singing Lesson Tauber Bach) - 2:01
 18. *Cello Suite nr.4 (Präludium)*, J.S. Bach, interprété par Csaba Onczay - 5:26
 19. *Violin Concerto BWV 1041 (Third movement)*, J.S. Bach, interprété par Richard Galliano - 3:36
 20. *Air (Orchestral Suite nr.3 BWV 1068)*, J.S. Bach, interprété par Richard Galliano - 5:09
 21. *Soave sia il vento (excerpt from Così fan tutte)*, W.A. Mozart/ arr. Steven Pregelns, interprété par les danseurs - 1:30

⁵⁰⁵ Le paysage sonore est une nouvelle fois confié à Steven Pregelns :

1. « Hör auf zu beben » - Gustav Mahler, arr. Steven Pregelns
2. « Pastorale » - basé sur Mahler, *Symphonie N°1*, Partie 1, recomposé par Steven Pregelns
3. « Adagietto » - Gustav Mahler, *Symphonie N°5*, Partie 3
4. « O Mensch » - Gustav Mahler, *Symphonie N°3*, Partie 4
5. « Breathing – Mahler » - Mahler, *Symphonie N°9*, Partie 4 (extrait) - Paysage sonore de Steven Pregelns, basé sur l'enregistrement de « breathing animals » par K49814
6. « Den Tod » - basé sur Mahler, *Symphonie N°2*, Partie 1 et « Den Tod niemand zwingen kunnt », J.S. Bach, arr. Steven Pregelns
7. « Scherzo » - basé sur Mahler, *Symphonie N°7*, Partie 3, recomposé par Steven Pregelns
8. « Ambula Makasa » - par Boule Mpanya, Russell Tshiebua et les tous les interprètes
9. « Bells » - basé sur Mahler, *Symphonie N°6*, Partie 1 et J. Strauss, « Kaiser-Waltz »
10. « Pygme Song » Par Boule Mpanya, Russell Tshiebua et les tous les interprètes
11. « The Fourth » - Gustav Mahler, *Symphonie N°4*, Partie 3 (extrait) et « Hör auf zu beben » (Mahler, Steven Pregelns) – « Bulelela », par Boule Mpanya and Russel Tshiebua
12. « Breathing – Counterpoint » - Paysage sonore de Steven Pregelns, basé sur l'enregistrement de « breathing animals » par K49814
13. « The Second » - Gustav Mahler, *Symphonie N°2*, Partie 1

⁵⁰⁶ Cassol a par ailleurs travaillé pour de Keersmaecker pour *I Said I* (1999) et *In Real Time* (2000).

⁵⁰⁷ Trio qu'il forme avec le batteur belge Stéphane Galland et le bassiste Michel Hatzigeorgiou, après un voyage au début des années 1990 dans la tribu des pygmées Aka, vivant entre la République Centrafricaine et le Congo.

la rumba congolaise dans une réécriture des arias de Bach, Gluck, Haendel et Monteverdi libère l'expression de la musique de sa dimension sacrée soi-disant intouchable.

Platel retrouve régulièrement le compositeur Steven Prengels⁵⁰⁸ qui utilise d'autres éléments sonores, comme dans *nicht schlafen*, avec des enregistrements de râles de chevaux, des bruits des claques et des cris des interprètes sur le plateau (amplifiés par des micros) qui sont mêlés aux chants pygmées entonnés par deux des interprètes sur scène et à la musique de Gustav Mahler. Il a participé également à la construction de l'environnement musical de *Gardenia* (2010), *C(H)OEURS, tauberbach* et *En avant, marche !* (2015).

Ce métissage entre danse et musique crée un phénomène d'ambivalence, d'hétérogénéité plaçant le spectateur face à ce que Sigmund Freud définissait comme une « inquiétante étrangeté⁵⁰⁹ ». Yannic Mancel, relisant ce concept freudien, le renvoie quant à lui à une idée de l'insolite, « littéralement, ce à quoi on n'est pas habitué, ce qui rompt avec l'habitude, ce qui perturbe, ce qui dérange, ce qui est différent et suscite la surprise, l'étonnement, le sentiment de bizarrerie et d'altérité.⁵¹⁰ »

1.3.b. La scène comme chaos du monde

La sensibilisation à l'art passe aussi chez Platel par une éducation du regard aux images. Platel se distingue des autres chorégraphes de sa génération par sa formation, au mime et à la danse d'une part, et à son métier d'orthopédaogogue d'autre part. En outre, il parcourt les musées depuis son plus jeune âge, avec ses parents. Son imaginaire se peuple alors de tableaux de Van Eyck, de Brueghel l'Ancien, de James Ensor, d'Egon Schiele et d'artistes contemporains.

En rappelant qu'Alain Platel travaille et vit dans la ville de Gand, nous insistons sur l'univers artistique flamand présent dans cette ville. Outre les créations chorégraphiques, les

⁵⁰⁸ Après une formation à l'Institut Lemmens, à l'Université de Louvain, au Conservatoire Royal d'Anvers et au Conservatoire d'Amsterdam, il travaille pour le théâtre, la danse et l'opéra. Outre les ballets C de la B, il collabore avec le NTgent, l'Opera Ballet Vlaanderen, le Symfonieorkest Vlaanderen, la Ruhr Triennale, le Teatro Real Madrid et le Münchner Kammerspiele. Il enseigne la composition au Conservatoire royal d'Anvers.

⁵⁰⁹ FREUD, Sigmund, *L'Inquiétante étrangeté et autres essais* (1919), Paris, Gallimard, 1985.

⁵¹⁰ MANCEL, Yannic, « d'une avant-garde à l'autre : la scène contemporaine à l'épreuve de l'inquiétante étrangeté, du merveilleux quotidien et de la distanciation », dans *Alternatives Théâtrales*, « Théâtre-danse : la fusion ou rien », n°105, Bruxelles, 2010, p. 77.

musées de la ville sont d'une grande richesse. Il peut voir des expositions présenter des œuvres du passé, comme celle de Jérôme Bosch ou de James Ensor, mais aussi des œuvres plus contemporaines.

Alain Platel se souvient à ce sujet d'une expérience marquante à l'adolescence au travers d'une exposition du peintre Roger Raveel⁵¹¹, considéré comme l'un des grands peintres flamands de l'après-guerre. Roger Raveel n'est pas rattaché à un courant artistique particulier. Ce peintre est l'un des peintres qu'affectionne particulièrement le père de Platel. À ce sujet, Alain Platel indique :

Le style [de Roger Raveel], dans les années 60-70 était assez controversé, et c'était quand même un style que mon père aimait beaucoup. J'avais quatorze-quinze ans et il y avait une exposition ici à Gand, au musée d'art contemporain et [mon père] m'a encouragé à aller voir cette exposition.⁵¹²

L'œuvre du peintre flamand n'est pas du goût d'Alain Platel à l'époque. Adolescent, il se rend à l'exposition et, de retour à la maison, lorsque son père l'interroge, il avoue ne pas avoir du tout été sensible à la peinture de Raveel. Le père, admirateur de l'artiste, n'accepte pas le rejet de son fils, et lui demande de retourner voir trois fois l'exposition afin de bien regarder, de se faire une opinion et de pouvoir la défendre. Même mécontent, Platel accepte cette proposition comme un défi. Cette expérience, aussi anodine soit-elle à nos yeux, sera essentielle dans le travail du metteur en scène. Cette double attention aux êtres sera au centre de ses préoccupations esthétiques et artistiques.

Pour moi, c'est une leçon que j'ai quand-même gardée jusqu'à aujourd'hui. C'est-à-dire que ça m'a toujours encouragé à bien regarder et à ne pas juger avant d'avoir bien regardé. Dans le studio, je sais que c'est quelque chose que je pratique aussi. Quand je vois des choses qui me fascinent ou qui ne me fascine pas, je ne vais pas juger juste avant d'avoir vu trois fois au moins. C'est vraiment une leçon que mon père m'a donnée et que je garde jusqu'aujourd'hui.⁵¹³

C'est donc à une technique du voir que s'adonne Platel dès ses jeunes années. Plus tard, il attache une grande importance à l'aspect visuel de la danse, aux images qu'elle déploie.

⁵¹¹ Roger Raveel (1921-2013), peintre flamand associant le *Pop Art*, l'abstraction et la figuration.

⁵¹² Propos extraits d'entretiens inédits entre Alain Platel et Amos Fergombé.

⁵¹³ Propos extraits d'entretiens inédits entre Alain Platel et Amos Fergombé.

Tant et si bien qu'Alain Platel crée avec l'artiste Berlinde De Bruyckere *nicht schlafen*, dont l'artiste gantoise réalise la sculpture des trois corps de chevaux morts enchevêtrés et empilés sur un piédestal. Cette béance des cadavres renvoie aussi à la couverture qui entoure la scène, elle-même trouée et salie. Ces éléments font partie d'un tout, rejoignant le langage déployé sur scène, un terrain fait d'énigmes et de zones d'ombre que le spectateur pénètre le temps de la représentation.

D'autre part, le contexte de l'art en Belgique permet également cette singularité par sa longue histoire, la peinture des primitifs flamands comme Jérôme Bosch ou le surréalisme d'un Magritte ont marqué les chorégraphes, sorte d'ADN qui leur a aussi servi de levier pour une reconnaissance internationale en s'y référant régulièrement.

Le travail de Platel est cependant complexe à regarder, tant il y a d'actions simultanées. Ce goût pour la multitude, le chaos visuel n'est pas sans rappeler l'œuvre peinte de Jérôme Bosch, marquée par une prolifération d'actions isolées dans un ensemble, comme c'est le cas dans *Le Jardin des délices* (Figure 29), œuvre qui nous frappe par son foisonnement et les détails de chaque scène représentée, avec de gauche à droite : le Jardin d'Éden, un paradis terrestre et l'Enfer. Face à la multitude d'actions de groupes ou individuelles qui occupent l'ensemble du plateau, le spectateur doit effectuer un choix, qui le guidera alors dans sa lecture de l'œuvre dans son intégralité. D'un point de vue esthétique, cette simultanéité permet de réunir des univers hétérogènes dans une même séquence, et d'ajouter des contrepoints, c'est-à-dire de nuancer une action par une autre. La simultanéité produit donc une esthétique de la profusion et du chaos, c'est la « machine cybernétique » de Barthes :

Qu'est-ce que le théâtre ? Une espèce de machine cybernétique (une machine à émettre des messages, à communiquer). Au repos, cette machine est cachée derrière un rideau. Mais dès qu'on la découvre, elle se met à envoyer à votre adresse un certain nombre de messages. Ces messages ont ceci de particulier, qu'ils sont simultanés et cependant de rythme différent ; en tel point du spectacle, vous recevez en même temps six ou sept informations (venues du décor, du costume, de l'éclairage, de la place des acteurs, de leurs gestes, de leur mimique, de leur parole), mais certaines de ces informations tiennent (c'est le cas du décor) pendant que d'autres tournent (la

parole, les gestes) ; on a donc affaire à une véritable polyphonie informationnelle, et c'est cela la théâtralité : une épaisseur de signes.⁵¹⁴



Figure 46. Jérôme Bosch, *Le Jardin des délices*, 1503-1504
Huile sur bois, 203 x 389 cm, Musée du Prado, Madrid

Les œuvres d'Alain Platel révèlent un processus qui s'apparente aux techniques plastiques du montage et du collage. Par un travail d'assemblage et de juxtaposition, des matériaux hétérogènes sont mis en relation selon le principe du patchwork, « tissu fait de morceaux disparates cousus les uns aux autres⁵¹⁵ » et qui consiste en un « mélange d'éléments hétérogènes⁵¹⁶. » À partir de matériaux pluriels, il s'agit de trouver un équilibre dans la construction. L'équilibre soulève les questions de la fragilité, de l'éphémère, de l'impermanence, de l'ambivalence, de l'incertitude.

Le *Lexique du drame moderne et contemporain* définit le montage et le collage en ces termes :

[La pratique du collage et du montage] est porteuse de sens, elle a une portée symbolique voire idéologique : longtemps associée au théâtre révolutionnaire, remettant en cause l'ordre bourgeois, le montage et le collage semblent avoir un rôle de contestation, de critique, peut-être parce qu'avant de « coller » ou de « monter », il s'agit de démonter ou de mettre en évidence les raccords censés assurer une

⁵¹⁴ BARTHES, Roland, « Littérature et signification » (1963), *Essais critiques*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1981, p. 258.

⁵¹⁵ *Le Nouveau Petit Robert de la langue française*, nouvelle édition millésime 2008.

⁵¹⁶ *Ibid.*

certaine unité de l'œuvre. [Montage et collage sont des] principes courants dans le théâtre contemporain qui se refuse à fixer une œuvre dans un sens unique, à présenter une idée achevée du monde mais préfère l'ouvrir sur une pluralité d'interprétations.⁵¹⁷

Dans l'ouvrage *Poétique de la danse contemporaine. La Suite*, Laurence Louppe donne un éclairage sur la technique de montage en danse :

Le montage dans l'industrie, comme dans l'art ou la chorégraphie, n'est pas la composition. (...) Le montage au contraire est la mise en relation (fût-ce une relation dissociée) de cellules préfabriquées, de structures plus ou moins achevées qui ne produiront un tout généralement hétérogène que dans leur assemblage.⁵¹⁸

L'assemblage est la forme tridimensionnelle du collage d'après Roger Copeland et Marshall Cohen.⁵¹⁹ Dans cet enchevêtrement, l'assemblage, l'hétérogénéité et la tension qui jaillit entre les matériaux, ouvrent le champ des possibles du point de vue de la création artistique mais aussi pour la réception par le spectateur. D'une part, un tel procédé opère une tension entre l'inhabituel et ce qui est cloisonné, codifié. D'autre part, l'hétérogénéité tend à ouvrir ce qui était jusque-là clos, à déplacer les normes établies et les marges, notamment entre les disciplines artistiques. De là, de nouvelles perspectives émergent, allant de « l'élargissement du champ esthétique⁵²⁰ » à la réinvention des possibles. Par ces procédés, il s'agit de « faire basculer la vision et la perception habituelle des choses.⁵²¹ » Le dépassement des normes traditionnelles permet de dégager de nouvelles perspectives sociales, artistiques et métaphysiques, qui trouvent un écho avec nos sociétés contemporaines bouleversées.

Ça se trouve dans les arts. Quand un écrivain chahute les conventions de son temps et de son époque, il utilise l'arme d'un certain désordre pour imposer une écriture

⁵¹⁷ SARRAZAC, Jean-Pierre (ss la dir. de), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Paris, Circé, 2010, pp. 130-135.

⁵¹⁸ LOUPPE, Laurence, *op. cit.*, p. 125 et p. 114.

⁵¹⁹ COPELAND, Roger et COHEN, Marshall, *What is Dance?*, Oxford, Oxford University Press, 1983, p. 180.

⁵²⁰ RICHTER, Hans, *Dada – art et anti-art*, Bruxelles, La connaissance, 1965, p. 62.

⁵²¹ VORMUS, Helga, « Collage et montage dans le théâtre dadaïste de langue allemande », dans Bablet Denis, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années 20*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 220.

mieux appropriée à ce qu'il pense être l'esprit du temps, l'état du moment, la situation dans laquelle les gens se trouvent *hic et nunc*.⁵²²

Par ce procédé d'assemblage, la juxtaposition et la confrontation de matériaux divers « apparaissent comme susceptibles de rendre possible un nouveau traitement de la réalité, une nouvelle manière de la saisir dans ses composantes, ses oppositions et ses contradictions, une nouvelle façon de la montrer, donc de permettre d'agir sur elle.⁵²³ » Ce qui s'apparente alors à une forme de déconstruction permet de questionner le réel tout en l'appréhendant autrement. Outre le « jeu de fragmentation ⁵²⁴», le procédé de juxtaposition amène les notions de polysémie, de polyphonie voire de polyrythmie.

Tout ceci concourt à révéler des formes d'hybridité et d'hybridation et à faire germer une nouvelle écriture scénique, une nouvelle dramaturgie, de nouvelles modalités pour le corps. Et ce corps peut tout à la fois exécuter la pirouette la plus académique qui soit, que mimer des gestes quotidiens, engloutir une michette de pain comme au début du spectacle *vsprs* (2006), ou bien entrer dans un état proche de la transe jusqu'à son effondrement dans cette même création. Cette pluralité des sources gestuelles, artistiques et chorégraphiques correspondent tout à fait à ce que l'ethnologue et sociologue Georges Balandier évoque lorsqu'il dit que :

Les artistes qui importent sont ceux qui mettent du désordre. C'est-à-dire ceux qui *ne représentent pas* le monde tel qu'on dit qu'il est, tel qu'il est convenable de le voir, tel qu'il est conforme de le voir, mais ceux qui introduisent des dissonances, comme le cubisme l'a fait par le truchement de la découverte des arts premiers. Comme les surréalistes par leur mode de vie, par leur subversion du « quotidien ». [...] On reconnaît là le désir de bousculer un ordre endormi. Un ordre fatigué de se répéter. [...] Il y a un moment où les hommes sont fatigués de répéter, de se répéter.⁵²⁵

⁵²² Balandier Georges, « Le désordre dans l'univers – Conversation avec Georges Balandier », dans Hell, Bertrand, Loisy, Jean (de), et Jacomijn SNOEP, Nanette, *Les Maîtres du Désordre*, catalogue de l'exposition du Musée du Quai Branly, Paris, du 11 avril au 29 juillet 2012, Paris, Musée du Quai Branly, Réunions des Musées Nationaux/Grand Palais, 2012, p. 417.

⁵²³ BABLET, Denis, *Collage et montage au théâtre et dans les autres arts durant les années 20*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1978, p. 11.

⁵²⁴ GATEAU, Pascale, « Un théâtre en morceau », *Artpress*, n°314, Paris, 2005, p. 56.

⁵²⁵ BALANDIER, Georges, *op. cit.*, p. 417-418.

Cependant, la violence que certaines pièces de Platel peuvent présenter au public ne provient pas d'un pur désir de chaos qui serait un « désordre abandonné à lui-même⁵²⁶ », il s'agit bien au contraire d'en révéler « une puissance agissante, la révélation d'une énergie disponible et sauvage⁵²⁷ », que la commissaire d'exposition Sandra Adam-Couralet rapproche du « "désordre salutaire" dont parle Joseph Beuys⁵²⁸ », qui consistait à mettre en branle l'attention du public.

La relation entre danse et arts visuels indique *a priori* un dialogue de formes, corps en mouvement d'une part, et objet figé d'autre part. Le renforcement du dialogue de l'une avec les autres – déjà prégnant dès le début du xx^e siècle - se situe selon Philippe Verrièle au moment de la rupture esthétique de la danse contemporaine européenne au tournant des années 1990, derrière deux représentants majeurs, Jérôme Bel et La Ribot⁵²⁹. Les deux territoires, que tout semble opposer, puisque « l'un émerge au spectacle vivant, [et] l'autre ressort de l'exposition »⁵³⁰, mettent à mal par frictions et chevauchements les idées reçues sur leur indépendance et leur autonomie.

Ainsi, les créateurs parcourent ce nouvel espace, parfois au gré de rencontres entre collectifs ou artistes issus de disciplines différentes⁵³¹. Ils construisent des projets communs, faisant de ce rapprochement une condition du renouvellement de leur discipline, grâce à

⁵²⁶ ADAM-COURALET, Sandra, « Arts de la transgression. Le spectateur "pantois" », dans HELL, Bertrand, LOISY (de), Jean, et JACOMIJS SNOEP, Nanette, *Les Maîtres du Désordre*, catalogue de l'exposition du Musée du Quai Branly, Paris, du 11 avril au 29 juillet 2012, Paris, Musée du Quai Branly, Réunions des Musées Nationaux/Grand Palais, 2012, p. 399.

⁵²⁷ *Ibid.*

⁵²⁸ *Ibid.* Voir BEUYS Joseph, « Das heilsame Chaos », dans TROST, H. E. (éd.), « Krawall in Aachen : interview mit J. Beuys », *Magazin für moderne Malerei, Grafik, Plastik*, n°4, Mainz, Verlag für Kunst, octobre-novembre 1964, pp. 95-96, cité par VISSAULT, Maïté « Qui a provoqué le scandale... / La tactique du happening selon Beuys et Fluxus : Festival der Kunst, Aix-la-Chapelle, 20 juillet 1964 et alentours », *ETC*, n°56, 2001, pp. 36-47.

⁵²⁹ VERRIÈLE, Philippe, « De la théâtralité à la plasticité. Trois décennies de danse française (1970-2000) », dans *Études théâtrales*, n°47-48, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 90.

⁵³⁰ BOISSEAU, Rosita et GATTINONI, Christian, *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Éditions Scala, coll. « Sentiers d'art », 2011, p.5.

⁵³¹ Nous pensons à *Parade* (1917) par les Ballets Russes de Serge Diaghilev (1872-1929) avec Pablo Picasso pour la réalisation des décors, du rideau de scène et des costumes, sur une musique composée par Erik Satie (1866-1925) et un poème de Jean Cocteau), aux créations plus récentes de la chorégraphe française Gaëlle Bourges (1967) qui propose une recherche continue sur la manière de transposer de manière scénique des œuvres picturales, peuplant l'imaginaire collectif occidental, depuis le nu féminin dans la peinture occidentale entre le XVI^e et le XIX^e siècles dans *La Belle Indifférence* (2010) aux grottes de Lascaux dans *Revoir Lascaux* (2017), ou encore à la collaboration entre le chorégraphe britannique Akram Khan (1974) et le plasticien Anish Kapoor (1954) pour *Kaash* en 2002, parmi tant d'autres.

l'entrée de nouvelles qualités plastiques des éléments scéniques (danse, scénographie, lumières, vidéos et sons), mais aussi grâce aux questions ontologiques liées au corps du danseur, depuis ses capacités d'abstraction jusqu'à ses valeurs symboliques.

En ce sens, le spectacle *nicht schlafen*⁵³² créé en 2016, fruit de la collaboration du metteur en scène belge Alain Platel avec la plasticienne Berlinde De Bruyckere creuse la question de la plasticité des corps, ceux des danseurs tout d'abord, mais aussi ceux de la sculpture, composée de trois chevaux superposés et enchevêtrés. (Figure 49)

Art de l'espace, par sa tridimensionnalité, son volume, sa masse et sa matière, la sculpture est ici une composante essentielle de la rencontre des danseurs entre eux sur scène. Ces derniers, mais également le spectateur, ne peuvent faire abstraction de sa présence monumentale. Par ailleurs, elle invite à un jeu entre la présence de l'animal mort, ou plutôt avec un simulacre, puisqu'il s'agit en fait de chevaux naturalisés qui ont été retravaillés avec de la cire. Leur immobilité est cependant relative : attachés par de grandes sangles et posés sur une structure de bois, les chevaux seront soulevés par un des danseurs une seule fois durant le spectacle dans une quête vaine de les redresser, de transfigurer leur état, avant qu'ils ne soient presque aussitôt redéposés. Cette création sonde en quelque sorte « les tensions entre le vivant et l'inerte, le mouvement et l'immobilité, la vie et la mort »⁵³³.

Premier projet commun du metteur en scène gantois avec une artiste contemporaine⁵³⁴, *nicht schlafen* propose une lecture de l'humanité et de l'animalité, non sans violence. Ensemble, les deux créateurs explorent le corps dans toutes ses dimensions, mettant en jeu une part plastique, une part dansante, et renvoyant nettement à une certaine valeur de la beauté et du corps sacrifié.

Dans *nicht schlafen*, l'image des trois chevaux enchevêtrés provoque attraction ou répulsion chez le spectateur. Derrière eux, au fond, une immense couverture trouée et

⁵³² Créée et interprétée par Bérengère Bodin, Boule Mpanya, Dario Rigaglia, David Le Borgne, Elie Tass, Ido Batash, Romain Guion, Russell Tshiebua, Samir M'Kirec. La première a eu lieu à Bochum. D'autre part, le titre de la pièce résonne comme une injonction à « ne pas dormir », issue d'une erreur de lecture commise par Platel à partir d'une partition de Mahler qui indiquait « nicht schleppen », qui signifie en allemand « ne pas traîner ».

⁵³³ BORIE, Monique, *Corps de pierre, Corps de chair. Sculpture et Théâtre*, Paris, Deuxième époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, p. 7.

⁵³⁴ Certains danseurs des Ballets, dont Romeu Runa, présence énigmatique d'*Out of Context – for Pina* (2010), de *C(H)OEURS* (2012) et de *tauberbach* (2014), ont posé pour l'artiste gantoise ou collaboré dans le cadre de performances muséales. Le catalogue de l'exposition que le musée S.M.A.K. de Gand a consacré à l'artiste en 2014-2015 témoigne à bien des égards des échanges féconds entre Platel et elle.

déchirée par endroits, suspendue négligemment à court, renvoyant à un lieu auparavant rassurant et feutré, borde cette scène dévastée. Ce matériau simple, sans luxe, qui a vocation à couvrir le corps, le protéger, le cacher, - leitmotiv de l'œuvre de De Bruyckere – dissimule et révèle ce qui se joue dans ce cocon délabré, lieu de transformations.



Figure 47. Berlinde De Bruyckere, *Romeu « my deer »*, 2010-2011
Aquarelle, crayon et collage sur papier, 48,9 x 33 cm (Collection privée)

Le corps, rien que le corps

Fille de boucher, Berlinde De Bruyckere, artiste gantoise, se forme à la peinture et aux arts monumentaux à la Haute École Saint-Luc de Gand. Dès les années 1980, elle expose ses dessins et sculptures dans le monde entier. Au début des années 1990, elle met de côté ses assemblages de pierres, bois, acier et béton, et s'intéresse à de nouveaux matériaux, dont la couverture, qu'elle utilise encore aujourd'hui, et avec laquelle elle recouvre alors des sortes de cage pour des installations, renvoyant symboliquement tour à tour à la famine en Somalie, la guerre au Kosovo ou le génocide rwandais⁵³⁵. Synonyme de chaleur et de vulnérabilité, la couverture protège, et nous pensons à l'enveloppe étanche et isothermique que procure la couverture de survie. Dans l'œuvre de De Bruyckere, la couverture se fait refuge, et permettra alors à l'artiste de se rapprocher du corps et de l'intime.

⁵³⁵ Voir *Huis* (1991), Couvertures, fer, 80 x 100 x 80 cm, Collection privée (Belgique) ou *Spreken* (1999), Cire, couvertures, polyester, fer, 200 x 140 x 80 cm, Collection M HKA/La Communauté flamande, Anvers.

Ce nouvel élan fait émerger le corps dans les sculptures de l'artiste au début des années 2000. Elle le présente nu, à taille humaine la plupart du temps, fait de cire translucide qu'elle mélange à des pigments colorés, créant l'illusion de veines et de sang qui coule sous cette peau presque humaine. Les figures qu'elle érige ou suspend sont contorsionnées, comme maltraitées⁵³⁶. Elles sont parfois acéphales ou dissimulent leur visage sous une épaisse chevelure, évoquant l'image de Marie-Madeleine, mais aussi une imagerie quasi horrifique⁵³⁷. À la même époque, l'artiste sculpte des cadavres de chevaux naturalisés : son installation *In Flanders Fields* (2000) met en scène plusieurs corps de chevaux tués sur un champ de bataille. Elle se fait connaître du grand public grâce à son installation *Black Horse*⁵³⁸ à l'occasion de la Biennale de Venise en 2003.



Figure 48. Berlinda De Bruyckere, *In Flanders Fields*, 2000
Peau de cheval, polyester, métal, plastique, couvertures, dimensions variables,
Collection Musée d'Art Contemporain (MuHKA), Anvers

Matières et corps : de la dimension plastique de la danse

Platel développe depuis ses premières créations un langage chorégraphique constitué d'éléments le rapprochant d'un vocabulaire psychologique : tics, rebonds, tremblements,

⁵³⁶ Voir *Jelle Luitpaard* (2004), Cire, fer, époxy, bois, 174 x 36 x 64 cm, Collection privée ou *Hanne* (2003), Cire, crin de cheval, bois, fer, époxy, résine, 175 x 52 x 60 cm, Collection Hauser & Wirth, Suisse.

⁵³⁷ Nous renvoyons le lecteur à *Ring* (1998), film d'horreur japonais réalisé par Hideo Nakata (1961, scénario de Hiroshi Takahashi (1959) d'après le roman de Kōji Suzuki (1957) paru en 1991, dans lequel les personnages sont hantés par des fantômes aux cheveux longs qui recouvrent leur visage, après avoir visionné une certaine cassette vidéo.

⁵³⁸ *K36 (The Black Horse)* (2003), Mousse polyuréthane, peau de cheval, bois, métal, 295 x 286 x 158 cm, Collection privée.

crampes parcourent les corps et s'inspirent directement des gestualités de personnes malades physiquement ou mentalement. Il explique dans un texte de 2013 non publié ce qui l'intéresse dans ce matériau :

En tant qu'orthopédaogogue, j'étais déjà très intéressé par le fonctionnement du corps blessé. Les limites physiques et la manière dont les gens essaient de les compenser me fascine énormément. J'ai aussi parlé régulièrement de la beauté "bizarre", et me souviens aussi des réactions indignées sur mon univers à ce sujet. Je crois que l'homme "avec un déficit" représente quelque chose pour l'homme soi-disant normal. Comme si ce manque le faisait prendre conscience qu'il peut perdre du temps, qu'il faut faire quelque chose de spécial de la vie. Enfin, je suis depuis longtemps convaincu que la "normalité" n'existe pas réellement. Ça a été particulièrement clair pour moi alors que j'étais devenu metteur en scène⁵³⁹.

Ce qu'il voit dans ces corps dégingandés, crispés, convulsés, c'est une beauté « bizarre ». Ses interprètes deviennent alors une véritable matière plastique et malléable qu'il emmène au tréfonds de leur intériorité, pour faire émerger la puissance d'un geste. Il a pour habitude de montrer les films d'archives d'enfants autistes du neurologue Arthur van Gehuchten (1861-1914), qui documente les comportements hystériques grâce à ce qui est alors une nouvelle technologie, la caméra. À ce matériau scientifique, Platel ajoute les documentaires du réalisateur et ethnologue Jean Rouch (1917-2004), qui s'était intéressé à la pratique de la transe en Afrique, illustrée notamment dans *Les Maîtres fous*⁵⁴⁰, filmé au Ghana en 1953 dans la secte des Haoukas. Lors de la cérémonie de la transe, les valeurs se renversent, les noms de dignitaires et d'officiers deviennent ceux des individus du rang inférieur de la société. Le rituel met en scène des sacrifices d'animaux (poules et chiens), des danses démentes et une langue inventée.

⁵³⁹ PLATEL, Alain, *Body as an Archive*, texte non publié, août 2013.

⁵⁴⁰ Produit par « Les films de la Pléiade » de Pierre Braunberger, il s'agit d'un film en couleur, de 29 minutes, réalisé en 16 mm.

Pour *nicht schlafen*, le metteur en scène choisit d'élaborer sa pièce sur la musique de Gustav Mahler. C'est une manière de mettre en lumière les tensions, troubles et incertitudes de la première décennie du XX^e siècle, écho à notre actualité du XXI^e siècle⁵⁴¹.

Le montage musical est assuré par Steven Prengels. Ce dernier utilise des sonnailles (cloches pour troupeaux de vaches, chevaux ou brebis) et des respirations d'animaux endormis, enregistrés par l'artiste K49814, photographe et activiste œuvrant pour la défense de la cause animale. Les deux artistes congolais Russell Tshiebua et Boule Mpanya⁵⁴² apportent en contrepoint des chants polyphoniques pygmées, qu'ils entonnent seuls ou parfois avec le reste des danseurs.

La musique, comme toujours dans les créations de Platel, occupe une place centrale, comme toile de fond et comme figure omniprésente, charriant avec elle un imaginaire agrémenté de colorations diverses, bruitiste et métissée. Elle fait partie de la plasticité de la danse. Dans la pièce, comme dans *usprs* ou encore *Out of Context – for Pina*, le corps est une matière, y compris musicale.

Les pieds martèlent le sol, les mains claquent sur la peau, qui se dévoile peu à peu au fur et à mesure de la bataille, rouge, marquée, griffée. Les râles et halètements, les cris de rage et les grognements contrastent avec la respiration si paisible et si lourde des animaux enregistrés. C'est l'impossibilité du dialogue et de la parole intelligible au sein du groupe qui est mise en exergue. Les séquences chorales dansées, forme hybride de danse contemporaine, du mime, de danse classique et les mouvements indistincts et étranges, sont ponctuées par des chutes au sol, par affaissement des corps, chevilles et genoux perdant leur maintien ou par glissades à plat ventre au sol, dans un abandon total. Toute la pièce est parcourue par la violence, notamment celle que les danseurs se font subir, mais aussi celle que les chevaux ont subie avant d'être posés là, écartelés, jambes rigides et tendues.

La danse est faite de mouvements saccadés, de tensions et de dislocations, de batailles et de corps-à-corps très violents⁵⁴³. Dans ses spectacles, Platel laisse advenir la rencontre entre ses danseurs, notamment dans la manière dont ils s'auscultent, se tâtent, se palpent, se

⁵⁴¹ La plus récente actualité de la pandémie de Covid-19 et le confinement imposé résonnent d'autant plus quant aux tourments, sociaux, économiques et humains présents et à venir.

⁵⁴² Ils ont participé à la pièce musicale *Coup Fatal* d'Alain Platel en 2014.

⁵⁴³ *A contrario*, dans la pièce, aucune convulsion, aucun spasme qui parcourent habituellement les corps des danseurs chez Platel, comme dans *usprs* (2006), *Out of Context – for Pina* (2010) ou *tauberbach* (2014), alors même que le chant tiré du Scherzo - V^e mouvement de la *Symphonie No. 2 en ut mineur*, dite de « La Résurrection » utilisée par le metteur en scène et le compositeur Steven Prengels, s'intitule « Hör' auf zu beben ! », ce qui signifie en français : « Cesse de trembler ! »

frappent, crachent dans la bouche l'un de l'autre comme dans *En avant, marche !* (2014), se lèchent les orteils ou les doigts comme dans *tauberbach* (2014), insèrent dans leur bouche un microphone pour mieux sonder l'intériorité du corps et sa musicalité dans *Out of context – for Pina* (2010).

Quant à la sculpture de Berlinda De Bruyckere, elle est présente dès la genèse du projet. Les danseurs ont visité la section vétérinaire de l'université de Gand où les moulages des chevaux qui ont servi à la sculpture ont été réalisés. Les danseurs ont en outre pu toucher des corps des chevaux, et visité un manège, afin d'observer le travail de groupe et de danse des chevaux, comme pour trouver une manière de « prendre corps » avec eux. Par son double statut d'objet d'art et de figure animale, la sculpture porte en elle l'ambivalence qui parcourt la pièce, à la fois tentation de la mort et responsabilité au sein de la communauté et face à l'animal. C'est donc un enchevêtrement des arts, chorégraphiques, visuels et musicaux qui se superposent et qui imprègnent les corps des huit danseurs et une danseuse⁵⁴⁴.

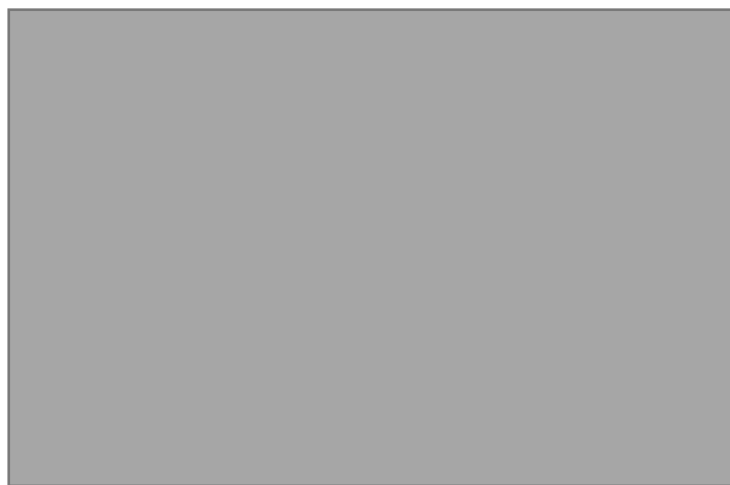


Figure 49. Alain Platel, *nicht schlafen* - sculpture de Berlinda De Bruyckere, 2016 © Emile Zeizig

L'animal en scène est un élément récurrent⁵⁴⁵, chez Platel si l'on pense à la meute de chiens de *Wolf* (2003). L'animal, lorsqu'il est sur scène, renvoie à son imprévisibilité, son

⁵⁴⁴ On compte parmi eux quelques habitués de ses créations, dont le danseur Élie Tass notamment, qui était présent dans *vsprs* (2006), *Out of Context – for Pina* (2010) et *tauberbach* (2014), la danseuse Bérengère Bodin *vsprs* (2006), *C(H)OEURS* (2012) et *tauberbach* (2014), ainsi que Russell Tshiebua et Boule Mpanya, qui avaient participé à *Coup Fatal*.

⁵⁴⁵ Pensons aux créations de Luc Petton (1956), comme par exemple dans *Ainsi la nuit* (2018), création dans laquelle des chouettes, un loup et des vautours côtoient les danseurs pour sonder ce que ces

instinct, voire son état sauvage, non éduqué, dont la beauté est brute ou pure. Au théâtre, l'exemple de Matthias Langhoff qui utilise sur le plateau au début de sa pièce *Œdipe, tyran* (2011), une dépouille de bouc vivant ruisselante de sang chargée d'expier les crimes des humains, tandis qu'une truie noire parcourt la scène parmi les débris symbolisant alors la ville de Thèbes. En revanche, l'animal mort questionne et fait scandale⁵⁴⁶. Et même ici, lorsqu'il ne s'agit pas à proprement parler de chevaux morts. C'est l'image qu'ils renvoient qui produit cet effet sur le spectateur. La figure du cheval dans l'art occidental occupe également une place centrale. Il est sans doute l'un des animaux les plus représentés, en particulier avec l'apparition du portrait équestre en peinture ou en sculpture, depuis la Renaissance, pour figurer des allégories chevaleresques et religieuses – à l'exemple du florentin Paolo Uccello qui peint vers 1470 *Saint Georges terrassant le dragon*⁵⁴⁷ - et pendant toute la période baroque. Il est alors présent pour mettre en valeur son cavalier, tant du point de vue physique que moral.

Souvent associé aux batailles⁵⁴⁸, c'est à partir du XIX^e siècle que le cheval apparaîtra seul sur une toile, comme dans les tableaux de Théodore Géricault, par exemple *Cheval arabe*

créatures évoquent de la nuit et de l'imaginaire obscur qui l'accompagne ; ou à celles de Romeo Castellucci, comme *Giulio Cesare* (1997), pièce dans laquelle apparaît un cheval noir, dans *Inferno* (2008), au début de laquelle le metteur en scène apparaît vêtu d'une combinaison de maître-chien et est attaqué par trois chiens, représentant symboliquement des loups, ou encore dans *Moses und Aron* (2015) à partir de l'opéra d'Arnold Schönberg, où un taureau blanc « incarne » le Veau d'or.

⁵⁴⁶ Au théâtre, des pièces ont fait date : en 1888, le metteur en scène et directeur de théâtre André Antoine (1858-1943) monte la pièce *Les Bouchers*, de Fernand Ives (1856-1888) qui fait alors scandale, puisqu'on peut voir de véritables quartiers de viande accrochés sur scène.

D'autre part, le seul lien aux images des chevaux suspendus dans les arbres pendant la Première Guerre Mondiale ou le nombre d'entre eux qui ont été massacrés durant ses quatre années fait également vibrer la conscience actuelle de l'exploitation, de l'abattage massif et industriel des animaux. Les photographies de l'artiste K49814 prises dans les abattoirs renvoient au silence des sculptures de De Bruyckere, qui parcourt tanneries, abattoirs et écoles vétérinaires pour les besoins de ses créations. Et nous songeons également à l'œuvre *Sans titre* de Maurizio Cattelan datant de 2009 et présentant un cheval couché sur le flan, dans l'abdomen duquel est plantée une pancarte « INRI », pour « Jesus Nazarenus Rex Iudæorum », qui peut se traduire en français par « Jésus le Nazaréen, Roi des Juifs » ou « Jésus de Nazareth, Roi des Juifs » et qui est un écho au sacrifice animal dans un geste quelque blasphématoire.

⁵⁴⁷ Huile sur toile, 75,7 sur 58,5 centimètres, National Gallery de Londres.

⁵⁴⁸ Nous pensons par exemple à une autre œuvre du peintre Paolo Uccello, *La Bataille de San Romano* (v. 1456), 3 sur 2 mètres, peinte en trois panneaux conservés dans trois musées différents : *Niccolo Mauruzi da Tolentino à la tête de ses troupes*, (v. 1456), détrempe sur bois, 3,20 sur 1,82 mètre à la National Gallery de Londres ; *La contre-attaque décisive de Micheletto Attendolo da Cotignola*, (v. 1435-1440), détrempe sur bois, 3,17 sur 1,82 mètre, Musée du Louvre à Paris ; *La défaite du camp siennois illustrée par la mise hors de combat de Bernardino della Carda*, (v. 1456), détrempe sur bois, 3,23 sur 1,80 mètre, Galerie des Offices de Florence.

gris-blanc, huile sur toile de 1812⁵⁴⁹. Animal majestueux, proche de l'homme dans ses activités quotidiennes, il dégage une familiarité et parfois une certaine idée du labeur. Plus près de nous d'ailleurs, l'artiste italien contemporain Maurizio Cattelan a utilisé le cheval naturalisé dans quelques installations prestigieuses, dont l'œuvre *La Ballade de Trotski* (1996), un cheval suspendu par harnais, corde et poulie, symbole de l'exploitation des chevaux dans les mines, tout comme celle de l'ouvrier. Homme et animal, ensemble dans le même combat.

Pour *nicht schlafen* justement, le processus de création a révélé l'imagerie des chevaux qui ont participé aux côtés des hommes aux massacres des tranchées⁵⁵⁰, par la lecture de l'ouvrage de Blom, ainsi que par les sources d'inspiration de l'artiste Berlinda De Bruyckere. Ces réminiscences belliqueuses parcourant le groupe de danseurs trouvent leur origine dans cette proximité homme/animal à des moments tragiques de l'Histoire. Le spectacle offre une lecture, certes secondaire mais néanmoins sous-jacente, de ce rapport qui sert de toile de fond, d'imaginaire jusqu'à l'horreur.

Platel interroge, à travers et au-delà de cette cohabitation corps dansant-sculpture animale, les enjeux de la matière, du vivant et de l'émotion. Le modelage de la sculpture et le corps dansant donnent forme et densité, « puissance de forme⁵⁵¹ » selon Borie, à cette interpénétration. À cette plasticité des éléments scéniques – danse et sculpture –, la question du sacrifice et de la transgression renvoient à certaines images de l'histoire de l'art.

Danser avec les fantômes de l'histoire de l'art

La question du sacrifice, héritage judéo-chrétien et grec de nos civilisations qui a marqué Platel et De Bruyckere, et auquel semblent se préparer les danseurs dès les premières minutes de la pièce, n'est pas étrangère à la figure du Christ qui va peu à peu s'immiscer dans l'esprit du spectateur. En effet, il existe un arrière-fond au spectacle, au-delà du visible, des

⁵⁴⁹ Huile sur toile, 60 sur 73 centimètres, Musée des Beaux-Arts de Rouen.

⁵⁵⁰ Les chevaux ont en effet joué un rôle de tout premier plan durant la Première Guerre Mondiale. S'il est utilisé en agriculture, dans la production minière et le transport, les armées pensaient trouver dans l'usage de la cavalerie un moyen efficace de progresser dans le conflit. Cependant, les chevaux subiront, comme les hommes, la modernité de l'artillerie et des tranchées, qui rendaient plus complexes le passage des chevaux au front.

⁵⁵¹ BORIE, Monique, *op. cit.*, p. 35.

rémanences d'images issues de l'histoire de l'art occidental, souvenirs plus ou moins lointains du spectateur, telles les images survivantes dont Didi-Huberman parle lorsqu'il évoque l'« inconscient,[...] une symptomatologie, voire une pathologie du temps⁵⁵² », et qu'il associe cette symptomatologie qu'est la survivance à une « onde de choc » :

[...] les vagues, les ondes de la mémoire traversent et affectent un élément — la culture, l'histoire — qui n'est pas tout à fait fluide, et c'est pour cela qu'il y a tensions, résistances, symptômes, crises, cassures, catastrophes⁵⁵³.



Figure 50. David Le Borgne dans *nicht schlafen* © Chris Van der Burght

Ce sont ces catastrophes qui jaillissent fugacement dans le rapport à l'histoire de l'art et qui parcourent les corps des danseurs, en particulier celui de David Le Borgne. Par son physique adolescent, avec cheveux longs et barbe, il renvoie à toute une iconographie du Christ et des saints, entre scènes évocatrices de martyres, dépositions de croix ou mises au tombeau représentées dans la peinture et la statuaire occidentale. Son corps devient dans le dernier tiers de la pièce le lieu du sacrifice qui plane depuis les premières minutes entre les interprètes.

Alors même qu'il semblait participer à la lutte qui parcourait les corps, il accepte son nouveau statut, porté de mains en mains, malaxé, pétri par les mains de ses acolytes, renversé et manipulé tel un pantin (Figures 50 et 51). Cette acceptation, dont l'action de déposer le

⁵⁵² DIDI-HUBERMAN, Georges, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*. Paris, Minuit, 2002, p. 112.

⁵⁵³ *Op. cit.*, p. 118.

corps au sol est particulièrement évocatrice, renvoie à la figure du Christ, du supplicié, accueillant les souffrances des hommes. Ces images, fugaces, parfois répétitives, tissent un imaginaire mental, qui fait passer le spectateur d'une émotion à l'autre, sans qu'il puisse se reposer dans une narration linéaire. Car sitôt un motif épuisé, il en vient un autre, sans lien apparent avec le précédent. Ces sources font par ailleurs partie des œuvres que Platel montre à ses danseurs, ou que Berlinde De Bruyckere utilise comme inspiration pour ses créations.

Le rapport au corps du Christ, ses figurations et ses représentations passagères dans le spectacle explore la thématique du corps comme chair mise en scène. L'excès de chair est un excès du visible dans la pièce.



Figure 51. David Le Borgne, dans *nicht schlafen* © Chris Van der Burght

La notion de chair – déduite du dogme de l'incarnation – est indissociable du christianisme. L'existence du Christ sur terre ne résulte pas de l'association d'une substance spirituelle, de nature suprasensible, avec les attributs sensibles de la présence corporelle : ce n'est pas un composé au sens aristotélicien du terme. [...] [Le Christ] est un homme, fait de chair comme tout autre homme, venu partager dans la souffrance et dans la joie, dans la douleur et dans l'angoisse, la condition mortelle d'être un parmi d'autres⁵⁵⁴.

La puissance des peintures baroques représentant notamment le Christ en croix, déposé ou couché, témoignent d'une volonté de diffuser le message biblique par la

⁵⁵⁴ RICHIR, Luc, « La danse de la chair », dans JDEY, Adnen (dir.), *La Part de l'œil*, n°24, dossier « Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance », Bruxelles, 2009, p. 198.

représentation picturale. La chair vibrante, presque palpable par les fidèles, dans ces tableaux est révélatrice de la dimension haptique d'un toucher à l'œuvre dans les écrits bibliques.

Le spectacle de David Le Borgne touché par les autres interprètes témoignent les mots prononcés par Jésus ressuscité à Marie-Madeleine, rapportés dans l'Évangile de Jean⁵⁵⁵ : « *Noli me tangere* » (« Ne me touche pas »). Les corps ruisselants et haletants des danseurs, sur lesquels on peut voir des petites coupures sanglantes et les grandes marques rouges des coups reçus, résultats des luttes répétées sur scène, reconfigurent le corps souffrant de la figure sacrifiée, portée, maltraitée du danseur David Le Borgne (Figure 52).



Figure 52. David Le Borgne, dans *nicht schlafen* © Chris Van der Burght

Les corps des danseurs évoquent les peintures et les sculptures baroques, qui dans un élan de réalisme forcent les détails, comme sur la couleur de la peau du Christ d'une *Grande Descente de croix* (1616-17) de Pierre Paul Rubens. (Figure 53) Berlinde De Bruyckere s'inspire également des grands peintres des XV^e et XVI^e siècles, comme Rogier Van der Weyden ou Lucas Cranach, mais également Zurbaran, des maniéristes italiens ou des premiers Baroques italiens comme Lucas Giordano. Ce qui intéresse l'artiste gantoise, ce sont les épidermes, les déformations anatomiques et la théâtralité dont les reproductions couvrent les murs de son gigantesque atelier de Gand, situé dans une ancienne école religieuse.

⁵⁵⁵ Évangile de Jean, XX, 17.



Figure 53. Pierre-Paul Rubens, *Grande Descente de Croix*, 1616-1617(détail)

Huile sur toile, 425 x 295 cm, Palais des Beaux Arts, Lille

Dans un rituel funéraire, le corps, animal ou humain, est observé, de manière chirurgicale, non sans violence, par De Bruyckere et par Platel. Le corps est la chair, il est « la viande » d'un Francis Bacon, visible dans les figures fragiles et mélancoliques d'un Egon Schiele, qui de l'aveu du metteur en scène est une source d'inspiration⁵⁵⁶. Le corps est devenu objet, c'est-à-dire matière inerte, une idée qui traverse l'œuvre de Tadeusz Kantor, « figure d'une altérité incompréhensible et fascinante »⁵⁵⁷, reliant le corps à une dimension mystérieuse, étrange et sacrée, que les références aux œuvres des peintres de la Renaissance et de la période baroque invoquent dans *nicht schlafen*.

Or, l'exhibition de la chair des danseurs qui s'arrachent leurs vêtements engendre une libération et une réactualisation de ces représentations de l'histoire de l'art. Par ailleurs, le travail de De Bruyckere s'inscrit dans une rupture des notions classiques de beauté magnifiée, tout comme celui de Platel. Les œuvres de la plasticienne présentent un corps, souvent réduit à une forme allongée, acéphale, aux membres imparfaits, propice à un imaginaire du corps souffrant (Figure 54). Figures de cire aux couleurs claires et froides, elles sont proches d'animaux rampant ou suspendus, ou encore de monstres chevelus, inquiétants et étranges. Lorsqu'elle utilise les chevaux, ces derniers sont les représentants concrets du souvenir d'une

⁵⁵⁶ Entretien avec Agnès Izrine, pour *La Terrasse*, octobre 2016.

⁵⁵⁷ BORIE, Monique, *op. cit.*, p. 51.

guerre, d'un drame dépassant l'individualité, ce sont eux aussi des fantômes d'une époque révolue.

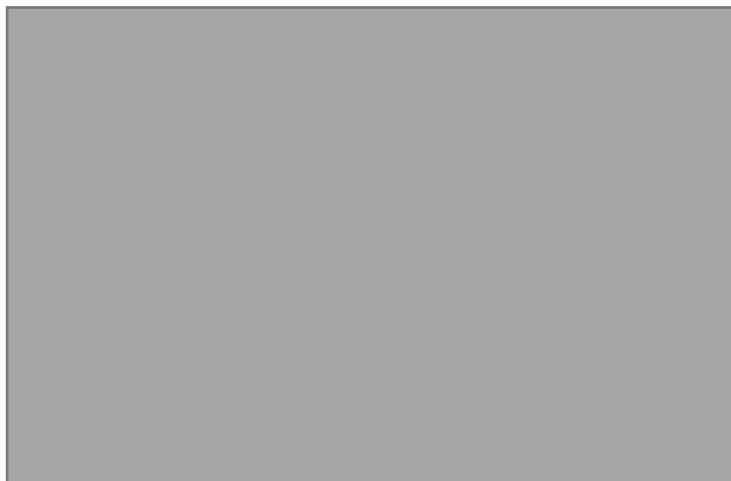


Figure 54. Berlinde De Bruyckere, *INTO ONE-ANOTHER III TO P.P.P.*, 2010-2011

Cire, bois, verre, époxy, armature métallique, 193 x 183 x 86 cm, Collection privée, New York

Sur la scène de *nicht schlafen*, tandis que le corps de David Le Borgne est manipulé, frappé, massé, ausculté, comme un morceau de viande sur l'étal d'un boucher, les danseurs Ido Batash et Elie Tass, bientôt rejoints par Samir M'Kirech, exécutent une parodie d'un ballet classique, avec ports de bras, grands jetés et battements de jambe, apportant une couleur ironique à la scène tragique qui se déroule au second plan. (Figure 52) Et l'on pense aux mots de l'artiste K49814, à propos des animaux dont il enregistre râles et respirations : « Et même le souffle du sommeil respire une ferme volonté de vivre⁵⁵⁸ ».

Le corps humain renvoie sans cesse à celui de l'animal dans *nicht schlafen*, comme objet de rite et de sacrifice. Et c'est alors un lien intime et quasi biologique qu'illustre cette fusion du corps humain vivant à celui de l'animal mort. Le corps du « sacrifié » est porté et déposé partout sur la scène, avant d'être basculé et posé sur les chevaux par un des autres danseurs. Mais le spectateur ne peut évacuer de son esprit, comme un « symptôme » pour Didi-Huberman, le sacrifice des chevaux. C'est alors qu'au tragique vient se superposer l'inattendu, lorsque David Le Borgne glisse lentement le long de la carcasse, et dans une danse acrobatique, quasiment exclusivement effectuée au sol, semble renaître, à l'envers, tête en

⁵⁵⁸ Citation que l'on peut retrouver sur le site des ballets C de la B : <https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/productions/nicht-schlafen/info/>

bas, en rotation permanente. Quelques minutes avant la fin du spectacle, il revient à la sculpture, tournant le dos au public. Il baisse son caleçon et mime un accouplement avec le cheval mort. Cette scène érotique transgressive rejoint le corps décomposé, désarticulé des danseurs, à la fois proche de l'œuvre plastique de De Bruyckere mais aussi de certaines œuvres de Schiele⁵⁵⁹. Ces écarts dans *nicht schlafen* font apparaître la notion de désir, et plus précisément de désir de corps, tabou et/ou vécu intimement par le spectateur.

La pièce fait donc vaciller des images fugaces d'œuvres de l'histoire de l'art, mais aussi de l'Histoire tout court, et fait s'entrechoquer, sous le regard de Platel et celui du spectateur, les premières années du XX^e siècle avec celles du XXI^e siècle. Dans cette pièce, le rapport entre la sculpture et le corps des danseurs est étroit, mais aussi tant la question du jeu avec le simulacre de mort est présente. Dans sa création suivante, *Requiem pour L.* en 2018, Platel choisira d'interroger la mort de nouveau, mais cette fois l'image du personnage de la mourante nommée par son initiale L., projetée sur l'écran en fond de scène renverra directement à notre propre finitude, presque sans détour, quoique l'écran et le choix du noir et blanc offrent la possibilité d'une certaine distanciation.

Dans *nicht schlafen*, la fusion entre la sculpture des chevaux, la danse, le théâtre et la musique est renforcée par la plasticité des corps des danseurs et ceci ouvre sur des imaginaires qui interrogent un passé tragique et le devenir de notre monde. La pièce propose une nouvelle réconciliation entre art scénique et art plastique et visuel, au sens de l'art qui s'expose (en musée, en galerie, etc.). La sculpture de De Bruyckere n'a pas seulement vocation scénographique au sens écriture de la scène donc de l'espace, elle imprègne les corps de ses forces mystérieuses.

Ce que le spectacle propose, c'est une oscillation entre ombre et lumière, entre cauchemar et rêve de temps meilleurs, que la danse peut peut-être amener, par cette exaltation des corps sur scène intense et débarrassée d'un cadre esthétique préétabli. Pas totalement sauvage, mais pas sage non plus, la danse dans *nicht schlafen* saisit en outre une relation étrange entre l'humain et l'illusion du cadavre d'un animal.

⁵⁵⁹ Nous songeons aussi aux processions dionysiaques organisées par l'Actionniste viennois Hermann Nitsch (1938) dans son château de Prinzenhof en Autriche, et qu'il nomme depuis 1971 *Orgien Mysterien Theater (Théâtre des orgies et mystères)*. Durant ces cortèges, des carcasses d'animaux ensanglantées sont portées par des participants nus, opérant ainsi une libération totale du corps et de l'esprit, en transgressant les tabous (religieux, moraux, sexuels).

La pièce invite et incite à croire que l'espoir d'une paix retrouvée, aussi mince puisse-t-elle paraître, se trouve dans la danse elle-même, en ce qu'elle évoque « un corps excédé par sa joie », qui « est débordé, [et qui] se met à danser », mais aussi qu'« un jour une danse est née de l'excès de douleur : le corps ne pouvant plus la contenir, il faut qu'il bouge, qu'il étende son espace, qu'il se donne du large pour affronter cette irruption.⁵⁶⁰ » La frontière entre joie et douleur dans la pièce semble en effet très mince, lutte incessante entre Éros et Thanatos, pulsion de vie et de désir d'une part, pulsion de mort d'autre part, une autre manière de consoler les corps.

1.3.c. La fragilité dans les créations d'Alain Platel

Alain Platel, qui crée dès 1984 *Stabat Mater*, présente en 1988 *Emma*⁵⁶¹ et en 1993 *Bonjour Madame, comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, et caetera*⁵⁶², qui lui permettent de remporter en mai 1995 deux prix : KONTAKT, le Festival international de Théâtre à Torun, en Pologne qui récompense l'œuvre contemporaine la plus intéressante attentive à la place de l'homme dans l'univers et le Prix de Théâtre allemand Göttingen. Il crée en 1995 *Moeder en kind (Mère et enfant)* avec Arne Sierens, qui leur vaut en 1996 le Hans Snoek-prijs pour la meilleure production du théâtre de la jeunesse aux Pays-Bas et le Masque d'Or de la Production Étrangère (Canada)⁵⁶³ ; et *La Tristezza complice (La Tristesse partagée)* qui remporte en 1996 le prestigieux prix Mobil Pegasus au Festival de théâtre d'été Kampnagel de Hambourg. En 1996, il présente *Bernadetje (Petite Bernadette)* qui fera un passage remarqué au Festival d'Avignon en juillet 1997.

Très vite, sa renommée grandit et c'est avec *Wolf* en 2003 que le metteur en scène se fait connaître du grand public⁵⁶⁴. Ses pièces des années 2000 explorent particulièrement une

⁵⁶⁰ SIBONY, Daniel, « Trans-en-danse ou la danse comme excès », dans ADNEN, Jdey, dossier « Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance », *La Part de l'œil*, n°24, Bruxelles, 2009, p. 209.

⁵⁶¹ La première de cette création a eu lieu le 12 mai 1988 dans le cadre du Festival De Beweeging d'Anvers.

⁵⁶² Le titre est emprunté à Marguerite Duras. La première a lieu le 12 novembre 1993, pendant le Klapstuk festival, au Stadsschouwburg de Leuven.

⁵⁶³ La production était par ailleurs nominée pour le grand prix du théâtre au Festival du théâtre, édition 1996 en Belgique et aux Pays-Bas.

⁵⁶⁴ Lorsque le public français découvre la pièce à l'Opéra Garnier de Paris, les réactions furent vives, notamment en raison de la meute de chiens que le metteur en scène fait monter sur la scène. Voir Rosita Boisseau, « Alain Platel met le feu à l'Opéra avec *Wolf* », *Le Monde*, mars 2005, [En ligne] URL :

gestualité issue de personnes atteintes de troubles et de pathologies psychiatriques, qui crée une danse que le metteur en scène qualifie lui-même de « bâtarde ».

Le lien étroit que le metteur en scène belge a instauré avec des enfants et des personnalités confrontées à des problèmes physiques et mentaux, va ouvrir la voie à une attention particulière au corps et à son expressivité dans ses futures créations. L'écriture qu'il élabore trouve sa formulation dans le geste et vise à examiner la fragilité des êtres. Il aime convoquer des figures certes fragiles et sensibles, mais sans misérabilisme. Pour autant, il indique :

Je ne me sens pas comme chorégraphe parce que j'ai toujours eu du mal avec ce terme. Un chorégraphe c'est pour moi quelqu'un qui fait des mouvements chorégraphiés pour les spectacles, il enseigne et exécute les mouvements pour les danseurs. Je n'ai jamais ressenti cela, je n'ai jamais montré aux danseurs comment bouger. Je n'ai jamais appris de danses⁵⁶⁵.

Son écriture renouvelle l'approche de la danse, par son exploration d'un autre champ eu exploré par les autres metteurs en scène de la même époque. Les figures convoquées par les danseurs de Platel subissent leur condition, ils se confrontent à leurs propres difficultés, sans misérabilisme, mais tout en mettant à nu leurs fragilités. Ce sont par essence des êtres en rupture, qui préfigurent le déséquilibre qui les parcourent dans de nombreuses pièces. C'est à une histoire d'hommes et de femmes dispersés que nous sommes souvent confrontés, et nous retrouvons cette thématique dans les contenus choisis par le metteur en scène-chorégraphe et sa dramaturge Hildegard De Vuyst comme points de départ de nombreuses de ses créations. Il y a au creux de ces propositions scéniques un sentiment d'abandon et de perte particulièrement à l'œuvre dans *Bernadetje, Allemaal Indiaan (Tous des indiens)*, mais aussi dans des pièces plus récentes dont *tauberbach* (2014).

Comme nous l'avons vu précédemment, Alain Platel est diplômé en orthopédagogie. Après son stage à l'Hôpital d'Armentières (dans le Nord de la France), il souhaitait travailler dans un centre accueillant des enfants et des adultes ayant subi une paralysie cérébrale. Tout

https://www.lemonde.fr/culture/article/2005/03/23/alain-platel-met-le-feu-a-l-opera-avec-wolf_630587_3246.html (Dernière consultation le 20 avril 2020)

⁵⁶⁵ DE BRUYN, Guido, Documentaire « Alain Platel : Who wants to dance with me ? », pour l'émission de télévision *Goudvis*, pour la chaîne de télévision Canvas, Belgique, 2010.

en poursuivant son activité d'orthopédaogogue, Alain Platel marquera un vif intérêt pour la mise en scène et la danse. Le langage chorégraphique qu'il va explorer fait écho à un vocabulaire psychologique : les tics, les rebonds, les tremblements, les crampes parcourent ainsi les corps et s'inspirent directement de mouvements propres à des personnes malades physiquement ou mentalement.

En tant qu'orthopédaogogue, j'étais déjà très intéressé par le fonctionnement du corps blessé. Les limites physiques et la manière dont les gens essaient de les compenser me fascine énormément. J'ai aussi parlé régulièrement de la beauté « bizarre », et me souviens aussi des réactions indignées sur mon univers à ce sujet. Je crois que l'homme « avec un déficit » représente quelque chose pour l'homme soi-disant normal. Comme si ce manque le faisait prendre conscience qu'il peut perdre du temps, qu'il faut faire quelque chose de spécial de la vie. Enfin, je suis depuis longtemps convaincu que la « normalité » n'existe pas réellement. Ça a été particulièrement clair pour moi alors que j'étais devenu metteur en scène.⁵⁶⁶

Dans ce texte, Alain Platel utilise le mot de metteur en scène plutôt que de chorégraphe. Aujourd'hui encore, il n'emploie ce terme que très rarement.

En ce sens, je ne me sens pas comme chorégraphe parce que j'ai toujours eu du mal avec ce terme. Un chorégraphe c'est pour moi quelqu'un qui fait des mouvements chorégraphiés pour les spectacles, il enseigne et exécute les mouvements pour les danseurs. Je n'ai jamais ressenti cela, je n'ai jamais montré aux danseurs comment bouger. Je n'ai jamais appris de danses.⁵⁶⁷

Dans le texte *Body as an Archive* cependant, il témoigne qu'il pourrait éventuellement se réconcilier avec le terme de chorégraphie. « Chorégraphie » qui vient du grec *Χορεία*, danse, de *χορὸς*, chœur, et *γράφειν*, tracer, signifie selon la définition donnée par *Littré* : « Art de composer des danses ; art des ballets. Art de noter sur le papier les pas, les gestes et les figures d'une danse, avec des signes particuliers et fort compliqués. Art de la danse. » L'implication de l'écriture et du geste apparaît donc dans la définition étymologique du mot.

⁵⁶⁶ PLATEL, Alain, *Body as an Archive*, texte non publié, août 2013.

⁵⁶⁷ DE BRUYN Guido.

Cependant, le préfixe « chorée » a également une signification médicale⁵⁶⁸. En effet, « chorée » renvoie à un groupe de maladies nerveuses qui se manifestent dans des mouvements involontaires : « Terme de médecine. Maladie, dite aussi danse de Saint Guy, qui consiste en des mouvements continuels, irréguliers et involontaires, d'un certain nombre des organes mus par le système des muscles volontaires.⁵⁶⁹ » Dans ce sens, le langage corporel développé par Alain Platel répond précisément au terme de « chorée », et l'influence de sa formation d'orthopédagogue se manifeste particulièrement à partir de *La Tristezza Complice* (1995).

La Tristezza Complice, que l'on pourrait traduire en français par *La Tristesse partagée*, s'était créée à partir de la musique de Henry Purcell, compositeur anglais du XVII^e baroque, qui avait été arrangée par Dick van der Harst pour dix accordéonistes, présents sur le plateau. Cette coproduction avec le LOD muziektheater⁵⁷⁰ se déroule dans une sorte de hall d'attente, où l'on voit un échafaudage et dans lequel apparaissent les uns après les autres des personnages pour le moins pour le moins atypiques. Cela va du fou en slip qui traverse l'espace sur des patins à roulettes, une *drag-queen* (interprétée par le danseur et chorégraphe Koen Augustijnen) juchée sur des hauts talons menaçant de la faire tomber à chaque pas et subissant les moqueries de deux adolescents à une femme qui ne cesse de fouiller dans son sac et de réorganiser ses affaires.

Toutes ces figures, personnages à part entière, frappent par la solitude dans laquelle elles semblent enfermées, elles sont, comme le dit Ann Cooper Albright, « seules ensemble⁵⁷¹ ». Cette impression est renforcée par la présence d'une corde avec un nœud coulant suspendue à un coin de la scène. Par moments, les individualités se rassemblent,

⁵⁶⁸ Voir l'article de GRANDMOUGIN, Thierry, BOURDET, Catherine et GURRUCHAGA, Jean-Marc, « De la danse de Saint Guy à la chorée de Huntington : rappels sur l'émergence d'un concept médical », in *Histoire de la Médecine et des Sciences*, Septembre-octobre 1997, n°7, pages 56 à 60. Disponible en PDF, [EN ligne] URL : http://www.ipubli.inserm.fr/bitstream/handle/10608/471/1997_6-7_850.pdf?Sequence=1 (Dernière consultation le 15 septembre 2019)

⁵⁶⁹ Définition issue du dictionnaire Littré.

⁵⁷⁰ Maison de production basée à Gand, spécialisée dans l'opéra et le théâtre musical.

⁵⁷¹ COOPER ALBRIGHT, Ann, « Being Alone Together: Alain Platel and the "Disturbance of Violent Relatedness" in *La Tristezza Complice* (1996), *pitié!* (2008) and *tauberbach* (2014) », dans STALPAERT, Christel, COOLS, Guy, DE VUYST, Hildegard, *The Choreopolitics of Alain Platel's* les ballets C de la B. *Emotions, Gestures, Politics*, Londres, Bloomsbury Academic, coll. « Dance in Dialogue », 2020, p. 69.

lorsque plusieurs interprètes sont comme attirés par la chorégraphie que déploie un autre. Ils dansent alors à l'unisson pour quelques instants. Mais ils sont vite rattrapés par leur solitude, et retournent à leur gestualité individuelle.

Mais si l'influence de son métier d'orthopédaogogue est indéniable sur son parcours de metteur en scène, la référence n'est jamais autocentrée. Elle s'inscrit dans le monde et se tourne hors des frontières de la Belgique pour Platel, avec notamment l'influence considérable qu'a sur lui la chorégraphe allemande Pina Bausch.

Il y a chez Platel une volonté de « faire communauté », de réconcilier le collectif jusque dans ses luttes profondes. La chute relève chez Alain Platel du tremblement, du spasme et de la transe qui la précèdent, conduisant à la dépossession de soi. Ses interprètes font l'expérience mystique du détachement de l'âme et du corps, telle que la connaissent par exemple les Derviches tourneurs de l'ordre soufi Mevleviyye⁵⁷² ou d'une hystérie telle que les Strasbourgeois en furent à la fois témoins et victimes en 1518 lors d'une peste dansante, appelée « manie », par l'un des spécialistes du sujet, John Waller⁵⁷³. Ce type de danse malade est également appelée « danse de Saint Guy ou de Saint Vitus » ou « chorée de Huntington », comme le rappellent les médecins, psychiatre et neurologue Thierry Grandmougin, Catherine Bourdet et Jean-Marc Gurruchaga dans un article consacré au sujet.⁵⁷⁴ Ces séquences sont le lieu d'un rassemblement, d'une fête presque, en tout cas d'une exaltation de la joie et de toute émotion humaine.

Lors des épisodes de transe, le corps des danseurs se raidit, se tend et est parcouru de convulsions. Ces séquences provoquent une mise à nu des corps et des êtres qui apparaissent d'autant plus vulnérables. Malgré les crispations des membres des interprètes, le spectateur assiste à une réelle exaltation, proche même de l'extase. Dans ces instants particulièrement intimes, les visages des danseurs sont le miroir de l'émotion intense ressentie. Leur regard change autant que leur corps, tant et si bien qu'ils paraissent être

⁵⁷² AMBROSIO, Antonio Fabio, FEUILLEBOIS, Ève et ZARCONI, Thierry (ss la dir. de), *Les Derviches Tourneurs. Doctrine, Histoire et Pratiques*, Paris, Cerf, 2006.

⁵⁷³ WALLER, John, *A Time to Dance, A Time to Die. The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Thruplow, Icon Books, 2008 et *The Dancing Plague. The Strange, True Story of an Extraordinary Illness*, Naperville, Sourcebooks, 2009.

⁵⁷⁴ GRANDMOUGIN, Thierry, BOURDET, Catherine et GURRUCHAGA, Jean-Marc, « De la danse de Saint-Guy à la chorée d'Huntington : rappels sur l'émergence d'un concept médical », dans *M/S, Médecine Sciences*, Paris, Masson, 1997, Vol. 13, n° 6-7, p. 850-854.

absents, dépossédés d'eux-mêmes. Cet état proche des situations de jouissance sexuelle et de possession parcourt les créations d'Alain Platel. Et nous pensons retrouver un instant l'ivresse et le chaos intérieur des Ménades dans les processions dionysiaques. « Le chaos, c'est le corps, pourvoyeur immaîtrisable du désordre vivant, irisé par le désir qui rôde.⁵⁷⁵ » Entre quête de sens ou excès de sens, le corps du danseur porte en lui un excès, quelque chose qui le déborde et qui le fait sortir de lui-même. « (...) l'œuvre réussie n'oublie pas de *composer* avec la ruine et la cassure, l'abandon et l'inachèvement, l'être nu et démuné, pour produire l'affirmation d'une présence qui soit la sienne.⁵⁷⁶ » Les corps des danseurs de Platel sont chargés de ces connotations pour mieux révéler les individualités.

On note par ailleurs sur les visages des danseurs une expression béate, bouche entr'ouverte, qui n'est pas sans rappeler l'imagerie des hystériques de Charcot ou même la sculpture de *Sainte Thérèse d'Avila en extase* réalisée par Le Bernin⁵⁷⁷ en 1647-1652. (Figures 55-59), La Sainte, qui rédigea l'histoire de sa vie dans une autobiographie, décrit parfaitement l'instant de sa *transvénération*.

Je voudrais pouvoir expliquer, avec le secours de Dieu, la différence qui existe entre l'union et le ravissement, qu'on appelle aussi élévation, vol, enlèvement de l'esprit. Tous ces noms expriment une même chose ; on lui donne aussi le nom d'extase. (...) Dans ces ravissements, l'âme semble ne plus animer le corps. On s'aperçoit d'une manière très sensible que la chaleur naturelle va s'affaiblissant, et que le corps se refroidit peu à peu, mais avec une suavité et un plaisir inexprimable. Ici il n'y a aucun moyen de résister à l'attrait divin. Dans l'union, nous trouvons encore comme dans notre pays, nous pouvons presque toujours le faire, quoiqu'avec peine et un violent effort ; mais il n'en est pas de même dans le ravissement, on ne peut presque jamais y résister. Prévenant toute pensée et toute préparation, il fond souvent sur vous avec une impétuosité si rapide et si forte, que vous voyez, vous sentez cette nuée vous saisir, et cet aigle puissant vous emporter sur ses ailes.⁵⁷⁸

⁵⁷⁵ LABRUSSE, Rémi, « Matisse / danse », dans JDEY, Adnen (dir.), *La Part de l'œil*, n°24, dossier « Ce qui fait danse : de la plasticité à la performance », Bruxelles, 2009, p. 185.

⁵⁷⁶ SIBONY, Daniel, *art. cit.*, p. 214.

⁵⁷⁷ Gian Lorenzo Bernini, dit le Cavalier Bernin ou Le Bernin (1598-1680), est un sculpteur, mais aussi architecte, décorateur, peintre, ainsi que dramaturge et poète.

⁵⁷⁸ Sainte Thérèse d'Avila, *Le Livre de la Vie* (1562), traduite sur le manuscrit original par le Père Marcel Bouix (Compagnie de Jésus) et par Jules Peyré, Paris, Librairie Lecoffre/Jules Gabalda et C^{ie} Éditeurs, 1934, Chapitre XX.



Figure 55. Alain Platel, *tauberbach*, de g. à dr. : Elsie de Brauw, Ross McCormack, Bérengère Bodin et Lisi Estaras

Cet abandon partiel de la conscience transforme le corps et le fait traverser des états de présence inhabituels qui rejoignent, nous l'avons vu, une absence relative des interprètes à eux-mêmes. Nous pourrions ajouter qu'ils ne sont plus *que* des corps, leur conscience les ayant, au moins en apparence pour le spectateur, quittés. Ils nous amènent à voir une part de leur intériorité, d'une dimension qui nous était dissimulée jusque-là. (Figures 55, 57-59)



Figure 56. Le Bernin, *L'Extase de Sainte Thérèse*, 1647-1652 (détail)

Marbre, 350 cm de haut

Chapelle Cornaro, Église Santa Maria Della Vittoria, Rome



Figure 57. Alain Platel, *vjprv* (2006), Mélanie Lomoff



Figure 58. Alain Platel, *Out of Context - for Pina*, Emile Josse



Figure 59. Alain Platel, *Out of Context - for Pina*, Kaori Ito © Chris Van der Burght

Élève de Charcot à la Salpêtrière, Paul Richer⁵⁷⁹ réalise plusieurs dessins et croquis pris sur le vif lors de « crises » des patients. Parmi ces dessins, il a réalisé un tableau (Figures 60 et 61) qui décrit les différentes phases de ces « crises » d'hystérie notamment, qui provoquent différents mouvements du corps.

Ce tableau figure une véritable grammaire corporelle dont nous retrouvons quelques similitudes avec les séquences de transe mises en scène dans les pièces d'Alain Platel. Les positions du corps cambré, tête renversée en arrière, jambes battant en l'air, contorsions, grimaces et mouvements saccadés sont visibles sur les illustrations.

⁵⁷⁹ Neurologue, anatomiste et illustrateur français (1849-1933).

Richer avait découpé les crises en quatre phases, elles-mêmes montrant des variations notables dans les colonnes du tableau. La première, la « phase tonique » montre une ambiguïté dans le corps apparemment immobile, mais dont on sent la « tonicité ; la seconde dite de « clownisme » est celle durant laquelle le corps est pris de contorsions puis de grands mouvements à la fois rythmés et désordonnés ; la troisième, dite « des attitudes passionnelles » fait alterner attitudes gaies et tristes ; enfin, la quatrième dite « période de délire » présente une succession de contractions du corps généralisées et de délires presque sauvages.



Figure 60. Paul Richer, Tableau synoptique de la grande attaque hystérique complète et régulière
Eau-forte, planche V, reproduite dans *Études clinique sur la grande hystérie ou hystéro-épilepsie*, Paris, O.
Doin, 1881



Figure 61. Paul Richer, Tableau synoptique, détail

Ces phases dans les créations d'Alain Platel font se rencontrer extase et douleur, tant la crispation des corps créent un trouble chez le spectateur. Dans ces séquences, il est fréquent que le corps chute brutalement en scène, mettant l'accent sur l'absence de contrôle de la part des danseurs.

D'autre part, le choix des interprètes au sein des ballets C de la B s'effectue à partir de parcours singuliers. Danseurs et danseuses classiques dont les carrières sont devenues incertaines, en raison par exemple de blessures ou d'âges trop avancés pour être de nouveau engagés, côtoient acrobates, danseurs et acteurs issus de différents univers comme le hip-hop. Et surtout ce sont des personnalités atypiques à l'histoire personnelle témoignant d'une grande sensibilité.

Enfin, la place qu'occupe le spectateur dans les créations d'Alain Platel n'est pas anodine. Le corps presque immobile du spectateur qui assiste aux représentations est mû intellectuellement par ce qui se joue en scène, en raison de l'hétérogénéité et du foisonnement scénique. Il reconstruit un univers qui lui est propre, en fonction de ce qui se joue devant lui, et en fonction de ses propres affects, ses angoisses et parfois ses souffrances les plus enfouies. Il y a dans cet échange une sorte de contrat qui relie la scène à la salle, dans un rapport de confiance et d'écoute. La part du rite dans le déroulement même d'un spectacle de danse présenté dans un théâtre n'est pas étrangère à ce qui se déroule sur la scène platélienne, comme l'a envisagé Betty Mercier-Lefèvre dans un article consacré à « La danse contemporaine et ses rituels⁵⁸⁰ », qui propose une lecture de ce que Daniel Sibony nomme « l'événement d'être⁵⁸¹ » à propos des spectacles de danse.

Cette relation se joue sur cette notion de monstration du corps, qui dans un premier temps peut être comprise chez Alain Platel dans la parole du Christ « Ceci est mon corps » et qui peut être renversée dans « Ceci est *ton* corps ». Le spectacle invite dans un deuxième temps le « spectateur », à modifier son rapport à ce qui se joue sur la scène. Son regard devient en quelque sorte tactile⁵⁸², haptique, selon la définition merleau-pontienne et

⁵⁸⁰ MERCIER-LEFÈVRE, Betty, « La danse contemporaine et ses rituels », dans *Corps et culture*, n°4, « Corps, sport et rites », 1999.

⁵⁸¹ SIBONY, Daniel, « Spectateur, spectrateur », dans *Du Théâtre*, Hors-série, n°5, « La position du spectateur aujourd'hui », Arles, Actes Sud, 1996, pp. 45-52.

⁵⁸² Nous empruntons cette référence à l'ouvrage *Giuseppe Penone. Le regard tactile*, entretiens avec Françoise Jaunin, Lausanne, La Bibliothèque des Arts, 2012, 133p.

deleuzienne, voire « anthropophage », pour ne pas dire cannibale, à défaut d'un terme plus adapté et moins connoté. La dimension monstrueuse du corps modifie également cette relation. Dans ces trois ouvertures, les modalités de la chute et de la nudité comme relations au monde intérieur et intime sont mises en avant, comme éléments saillants dans *Out of Context-for Pina* (2010), *C(H)OEURS* (2012), *tauberbach* (2014) et *nicht schlafen* (2016), mais aussi *vsprs* (2006).

« Ceci est m(t)on corps »

Pour appréhender la question de la monstration et de la chute, nous nous sommes intéressés à l'entrée en scène des danseurs dans les spectacles d'Alain Platel.

En effet, cette entrée, et ce qui est donné à voir au début d'un spectacle, semble contenir à notre sens tous les enjeux de monstration du corps dans son travail. Il se joue dans ses pièces ce que la philosophe Marie José Mondzain nomme la question « de la présence et de l'absence du corps et de l'image, c'est-à-dire une gestion immédiate, par le corps de l'acteur, d'un espace partagé avec le public, donc une république, une chose publique⁵⁸³ ».

Lorsque pour introduire *Out of Context*, les danseurs entrent sur la scène *depuis* le public, ils quittent les spectateurs autour d'eux, et *a priori* ils leur ressemblent : en effet, ils portent les mêmes vêtements quotidiens qui ne les différencient en rien des spectateurs. Ils donnent ainsi à voir une réalité que le spectateur est supposé connaître, ou qu'il pourra reconnaître par la suite : le corps social devient le corps à regarder.

Et que font ces danseurs qui montent sur scène ? Ils se déshabillent, dos au public, pour ne garder que leurs sous-vêtements, cette dernière couche de tissu qui les sépare de l'impudeur, afin de conserver un équilibre entre celle-ci et la pudeur, tel que Merleau-Ponty l'a défini dans *Phénoménologie de la perception*⁵⁸⁴. Ils ôtent leur peau quotidienne qui les mêle à la foule des spectateurs pour prendre acte de la re-présentation qu'ils vont accomplir,

⁵⁸³ MILIN, Gildas (ouvrage collectif), *L'Assemblée théâtrale*, Paris, L'Amandier, 2002, p. 39.

⁵⁸⁴ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 194 : « La pudeur et l'impudeur prennent donc place dans cette dialectique du moi et d'autrui qui est celle du maître et de l'esclave : en tant que j'ai un corps, je peux être réduit en objet sous le regard d'autrui et ne plus compter pour lui comme personne, ou bien, au contraire, je peux devenir son maître et le regarder à mon tour, mais cette maîtrise est une impasse, puisque, au moment où ma valeur est reconnue par le désir d'autrui, autrui n'est plus la personne par qui je souhaitais d'être reconnu, c'est un être fasciné, sans liberté, et qui à ce titre ne compte plus pour moi. »

symbolisée par la couverture rouge dans laquelle ils s'enroulent – et qui tombera plus tard-. Il s'agit en quelque sorte d'une deuxième naissance. Il s'agit comme l'indique la dramaturge de la pièce de retrouver en quelque sorte les origines de l'être :

Out of Context se situe dans un espace mental. Petit à petit, il se transforme en retour en arrière. Un plongeon dans les méandres de l'existence humaine : à la recherche des racines de l'enfance et de la préhistoire. De quelque chose qui se situe entre l'homme et l'animal, une sorte d'harmonie qui dépasse (ou précède, c'est selon) la dualité entre le beau et le laid, le bien et le mal, toi et moi, l'individu et la communauté. À la recherche d'une situation où tout est fluide.⁵⁸⁵

D'autre part, la nudité partielle ou cette monstration de la peau à certains endroits du corps renvoie à un rapport décomplexé à ce dernier. « On n'a pas peur de le dévoiler, on l'expose même aux yeux de tous comme pour prouver que l'on n'en a pas honte, que l'on est parfaitement à l'aise avec/en lui », comme l'écrit Yannis Constantinidès.⁵⁸⁶

Une idée que la longue scène d'introduction de la pièce *C(H)OEURS* - autour des chœurs de Verdi et Wagner⁵⁸⁷ -, tend à mettre en évidence.

La pièce, créée en 2012, commence par une voix-off effectuant une lecture d'un texte de Marguerite Duras⁵⁸⁸ : « Vous voyez, ce que je suis, c'est absolument rien. Et je n'ai rien à dire là-dessus. Rien. Bon, mais c'est tout. Qu'est-ce que vous voulez que je vous dise d'autre ? ». On voit apparaître progressivement un dos sur jambes, littéralement, sans tête ni bras apparents, vêtu d'une robe, sorte d'incarnation du *Ecce homo* (Figure 62). Plus tard, les danseurs, nus ou vêtus de robes, pendant leur entrée sur scène, portent dans la bouche leur sous-vêtement, qu'ils enfilent quelques instants après en même temps que leur corps est parcouru de spasmes. Le dévoilement du corps, le jeu avec le montré/caché accentue cette

⁵⁸⁵ DE VUYST, Hildegard, Note d'intention d'*Out of context - for Pina*, Gand, 2010 [En ligne] URL : <https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/productions/out-of-context-for-pina/info/> (Dernière consultation le 15 septembre 2020)

⁵⁸⁶ CONSTANTINIDÈS, Yannis, *Le Nouveau Culte du corps. Dans les pas de Nietzsche*, Paris, François Bourin, coll. « Actualité de la philosophie », 2013, p. 87.

⁵⁸⁷ Pièce avec un orchestre, un chœur de 80 chanteurs et 10 danseurs.

⁵⁸⁸ Ce texte est issu d'un entretien intitulé « Autoportrait, je ne comprends pas », réalisé le 5 juillet 1976 par Michel Gonzales et Paula Jacques pour l'émission « L'Invité du lundi », des *Après-Midi de France Culture*. Il figure dans le recueil d'entretiens : Marguerite Duras, *Le Dernier des métiers. Entretiens (1962-1991)*, Paris, Seuil, coll. « Essais littéraires », 2016, pp. 194-196.

prise de position « ceci est mon corps », qui prend une dimension dépassant la référence biblique ou christique.



Figure 62. Alain Platel, *C(H)OEURS*, 2012, Romeu Runa

Cette thématique du corps décomposé se retrouve dans l'œuvre de l'artiste belge Berlinda De Bruyckere. Dans ce travail sur des corps acéphales, on trouve une certaine idée de l'inachèvement, qui semble être également à l'œuvre dans les spectacles du metteur en scène belge. On retrouve ce motif du dos quelques années plus tôt à plusieurs reprises dans *pitié !*, pièce créée en 2008, notamment dans un duo entre les deux danseurs Elie Tass et Romeu Runa qui se palpent le corps et se blottissent l'un contre l'autre en se frappant violemment le dos avec le plat de la main.

L'accent mis sur une partie du corps, le dos notamment, interroge ici l'être chair, la « viande » pour citer Deleuze et son étude⁵⁸⁹ de l'œuvre du peintre Francis Bacon⁵⁹⁰. En effet, alors qu'on entend souvent dire dans les ateliers et les écoles de théâtre et de danse qu'il n'est pas respectueux de présenter son dos au public, tout comme dans les règles de savoir-vivre « on ne tourne pas le dos à quelqu'un », les metteurs en scène et les chorégraphes s'en emparent afin de montrer ce qui justement ne se montre pas habituellement. Georges Banu

⁵⁸⁹ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation* (1981), Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, chapitre 4 « Le corps, la viande et l'esprit, le devenir-animal », pp. 27-32.

⁵⁹⁰ Le dos est par ailleurs un motif essentiel de l'œuvre de nombreux peintres, dont Bacon lui-même et l'artiste yougoslave Vladimir Veličković. Georges Banu a consacré un ouvrage à l'étude de la polysémie de cette posture, qui brouille les degrés de communicabilité : BANU, Georges, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2000.

écrit à ce titre : Tourner le dos implique toujours un refus. Mais, ambivalent, le hors-scène peut se présenter soit comme la consécration d'un échec, soit comme l'horizon d'une attente.

Au milieu de la pièce *C(H)OEURS*, une séquence de révolte, durant laquelle tous les choristes sont présents dans une hardiesse joyeuse, efface pour un temps l'évocation individuelle des émotions des danseurs par leur nombre, sur la musique de Verdi « *Va pensiero* » (Acte III, Scène 2) de l'opéra *Nabucco*, qui évoque l'expression verbale d'émotions traduites en musique.⁵⁹¹ Peu à peu, tous quittent le plateau, alors que le troisième acte du *Lohengrin* de Wagner se fait entendre. Dans un premier temps, seuls deux enfants sont au plateau. Un danseur est couché au sol et un autre, Ido Batash effectue des contorsions autour des deux enfants, avant de les emmener en coulisses, comme dans un *Enlèvement des Innocents*.

Le danseur Romeu Runa, dont nous voyions le dos au début, se retrouve seul en scène. Il lutte d'abord pour se remettre debout. Il représente à lui seul la difficulté d'être un parmi d'/les autres. De sa voix hésitante et fragile, il entonne un chant sans texte, sans paroles. Derrière lui, entre les lames du rideau plastifié en fond de scène, les danseurs glissent, roulent et tombent peu à peu sur les marches vers lui, luttant pour faire accepter leur individualité au sein du groupe de manière léthargique (Figure 63).

⁵⁹¹ Chant « *Va, Pensiero* » (« *Va, pensée* ») :

Va, pensiero, sull'ali dorate ;
Va, ti posa sui clivi, sui colli,
Ove olezzano tepide e molli
L'aure dolci del suolo natal !
Del Giordano le rive saluta,
Di Sionne le torri atterrate...
Oh mia patria sì bella e perduta !
O membranza sì cara e fatal !
Arpa d'or dei fatidici vati,
Perché muta dal salice pendi?
Le memorie nel petto raccendi,
Ci favella del tempo che fu !
O simile di Solima ai fati
Traggi un suono di crudo lamento,
O t'ispiri il Signore un concerto
Che ne infonda al patire virtù !

Va, pensée, sur tes ailes dorées ;
Va, pose-toi sur les pentes, sur les collines,
Où embaument, tièdes et tendres,
Les douces brises du sol natal !
Salue les rives du Jourdain,
Les tours abattues de Sion ...
Oh ma patrie si belle et perdue !
Ô souvenir si cher et fatal !
Harpe d'or des prophètes fatidiques,
Pourquoi, muette, pends-tu au saule ?
Rallume les souvenirs dans le cœur,
Parle-nous du temps passé !
Ô semblable au destin de Solime
Tire le son d'une cruelle lamentation
Ô que le Seigneur t'inspire une harmonie
Qui nous donne le courage de supporter nos
souffrances !



Figure 63. Alain Platel, *C(H)OEURS*, 2012

Le travail platélien qui consiste à scruter le corps de manière parcellaire rejoint l'utilisation par Deleuze de la figure du mouvement immobile pour parler du travail de Bacon, puisque celui-ci induit une déformation et une torsion des figures et des corps, comme c'est souvent le cas dans le travail des danseurs chez Platel. Le corps ainsi démantelé n'est cependant jamais déshumanisé, même si, et surtout lorsque, les mouvements exécutés par les danseurs ne sont pas confortables ou aisés.

Dans *C(H)OEURS*, les danseurs se déshabillent à la fin du spectacle tout en se dirigeant vers le fond de scène, jusqu'à être entièrement ou quasi nus, donnant à voir encore une fois leurs dos, et laissant la place au chœur assis au sol et dont les paumes de mains peintes de rouge semblent battre comme un cœur. Il semble y avoir un enchaînement de l'un à l'autre qui dévoile – si ce n'est le cœur du sensible, en tout cas la chair du sensible.

Cependant, et dans le même temps, l'appel aux affects tend à appeler une reconnaissance de notre propre corps dans celui d'autrui, qui s'accompagne de la découverte de l'altérité et de ce que l'on pourrait qualifier « d'inquiétante étrangeté » selon la terminologie freudienne. En effet, les corps des danseurs des ballets C de la B ont tous des particularités, pour ne pas dire des particularismes qui interrogent sur l'interchangeabilité entre danseur et spectateur :

Dire que j'ai un corps est donc une manière de dire que je peux être vu comme un objet et que je cherche à être vu comme sujet, qu'autrui peut être mon maître ou

mon esclave, de sorte que la pudeur ou l'impudeur expriment la dialectique de la pluralité des consciences et qu'elles ont bien une signification métaphysique.⁵⁹²

Le danseur Romeu Runa, dont on retiendra surtout la présence désagrégée et désaxée dans *Out of Context*, *C(H)OEURS* et *tauberbach* ; Mélanie Lomoff qui pourrait être son pendant féminin, dans *vsprs* et *Out of Context* ; Mathieu Desseigne Ravel, ancien circassien, semblant être fait de caoutchouc⁵⁹³ entre contorsions et marche sur les mains, tout comme Kaori Ito dans *Out of Context* ; etc., tous apportent des nuances subtiles dans des mouvements qui tendent vers la grâce et l'étrange, prisme des figures d'extase des sculptures baroques et de l'évocation des hystériques d'hôpitaux psychiatriques utilisées lors du processus de création.

Car dans certains spectacles, et en particulier *Out of Context*, Alain Platel « repart à la recherche d'un langage du mouvement lié à l'inconscient, à l'arbitraire, à l'incontrôlé.⁵⁹⁴ » (Figure 64) En effet, la chorégraphie est élaborée à partir de gestes symbolisant des états enfouis, proches de la nervosité, qui peu à peu se transforment en gestes dansés.

La pièce décline

toute la gamme de la dyskinésie et de la dystonie, ou dans le langage humain, des spasmes, des convulsions et des tics : petits mouvements avec la bouche, claquements de dents, tirages de langue, clignements d'œil, froncements de sourcils, grimaces, mouvements avec les doigts comme si quelqu'un jouait du piano de manière virtuelle, petits à-coups avec les membres, le tronc, le bassin ou la tête et mouvements saccadés du ventre et du diaphragme, sans oublier l'allure de l'ivrogne, les chutes et une belle sélection de démarches ridicules. Les petits tics et les grands mouvements se succèdent à toute vitesse. Avec agitation et nervosité.⁵⁹⁵

⁵⁹² MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 195.

⁵⁹³ À l'instar d'un autre ancien danseur des ballets C de la B, Samuel Lefevre, qui a travaillé notamment pour la Compagnie Peeping Tom et qui a créé des pièces solos axées sur la plasticité corporelle. Voir notamment *Accidens (ce qui arrive)* (2010) et *monolog* (2012).

⁵⁹⁴ DE VUYST, Hildegard, *art. cit.*

⁵⁹⁵ DE VUYST, *art. cit.*



Figure 64. Alain Platel, *Out of Context - for Pina*, 2010, avec de gauche à droite: Mélanie Lomoff, Elie Tass, Romeu Runa, Mathieu Desseigne Ravel © Chris Van der Burght

Platel s'intéresse au contraste que ce chaos corporel impose à des corps rigides de la danse classique, à laquelle les danseurs aiment cependant faire référence dans leurs séquences dansées, pour appuyer ce contraste et en rire également.

Pour *tauberbach*, spectacle conçu et mis en scène par Alain Platel en 2014, fruit de la rencontre d'artistes venus de deux horizons différents : Elsie de Brauw, actrice au NTGent, Bérengère Bodin, Lisi Estaras, Ross McCormack, Romeu Runa, Elie Tass, danseurs aux ballets C de la B, Hildegard de Vuyst, dramaturge aux ballets C de la B, précise :

Le point de départ est *Estamira*⁵⁹⁶, un documentaire de Marcos Prado racontant l'histoire d'une femme atteinte de schizophrénie qui vit et travaille dans une décharge des environs de Rio de Janeiro. Elle a développé sa propre forme de communication, qui est très singulière. De ce monde découle le thème de cette création: (sur)vivre avec dignité dans des conditions quasi-impossibles.⁵⁹⁷

Cette création met en lumière des êtres démunis qui n'ont pourtant pas perdu leur dignité. Alain Platel met en scène l'humain, de manière à en saisir l'essence de l'être, et ce, dans toute sa complexité. Une chute dans les bas-fonds de Rio de Janeiro en quelque sorte. (Figure 65)

⁵⁹⁶ *Estamira*, film documentaire réalisé par Marcos Prado, Brésil, 2005.

⁵⁹⁷ DE VUYST, Hildegard, *tauberbach*, dossier artistique, p. 3.

La scène reproduit une décharge publique, elle est couverte de cinq tonnes de vêtements multicolores qui créent un paysage, un lieu de corps absents – puisque personne ne les porte -, qui va résonner avec le désir et le manque qui dirigent chaque individu.

L'utilisation du vêtement sur scène et en particulier dans le travail scénique d'Alain Platel occupe une place importante. Que l'on songe à la manière dont les danseurs les ôtent au début d'*Out of Context* ou à la montagne de sous-vêtements blancs qui orne le fond de scène de *nsprs* (2006), ou encore à la manière dont les danseurs se les arrachent pour découvrir les corps dans *nicht schlafen*, il y a un rapport étroit entre le corps et l'espace qui crée différentes interactions. Au-delà d'un aspect social, les nécessités du vêtement sont nombreuses. Il permet de protéger des intempéries, améliore dans un sens notre apparence, et permet de préserver la pudeur, vertu sociale primordiale. Couvrir ou orner un corps servent à exprimer une identité sociale. Ce qui implique donc que le vêtement soit tributaire de différents facteurs que sont le climat, l'état de la société et le statut personnel de chaque individu en son sein.



Figure 65. Alain Platel, *tauberbach*, 2014 © Chris Van der Burght

Le regard tactile ou « haptique »

Dans *Le Visible et l'invisible*, Merleau-Ponty invite à penser que « le regard [...] enveloppe, palpe, épouse les choses visibles⁵⁹⁸ ». Il ajoute que « toute expérience du visible [nous] a toujours été donnée dans le contexte des mouvements du regard, le spectacle visible appartient au toucher ni plus ni moins que les « qualités tactiles »⁵⁹⁹ » en concluant que « Puisque le même corps voit et touche, visible et tangible appartiennent au même monde⁶⁰⁰ ». Aussi, articulons-nous cette pensée à la vision haptique, telle que Deleuze l'a définie dans son ouvrage consacré à Francis Bacon, à partir de ce que les Grecs désignent dans le double sens d'*aptô* (toucher) et d'*haptain* (saisir). Cette vision n'indique pas une relation extrinsèque de l'œil au toucher (en d'autres termes on ne peut dissocier l'œil du toucher), mais davantage une « possibilité du regard. Deleuze prend pour exemple l'art égyptien qui est selon ses termes « tâté » du regard, conçu pour être vu de près.

Selon le philosophe, la vision haptique est notamment une vision propre à l'art égyptien dans la mesure où ce dernier est conçu sur le principe de la frontalité (le fond et la forme sont sur le même plan, la sculpture se contemple de face, les peintures choisissent un seul plan, de face ou de profil selon, et l'arrière-plan semble soudé au corps). Or, on peut très bien transposer ce concept à l'utilisation de l'espace dans le travail d'Alain Platel, qui en quelque sorte opère, comme le peintre, un travail de plans qui se superposent, et surtout en envisageant l'ensemble de la scène comme une toile. En Occident, très tôt la conception de la représentation classique signifie pour Deleuze « la conquête d'un espace optique, à vision éloignée qui n'est jamais frontale ». Il précise que cet espace optique qu'on conçoit aisément (l'espace en perspective de la Renaissance par exemple) n'est pas un espace purement optique. En effet, cet espace fait aussi appel aux perceptions tactiles des choses (des matières, des formes, ...). Suivant ainsi les écrits de Merleau-Ponty sur la vision, Deleuze parle alors d'espace tactilo-optique, où le tactile est une puissance seconde de l'optique.

⁵⁹⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le Visible et l'invisible* (1964), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, p.173.

⁵⁹⁹ *Op. cit.*, p. 174-175.

⁶⁰⁰ *Op. cit.*, p. 175.

C'est en ce sens que nous employons ces concepts dans la relation du spectateur au corps du danseur dans le travail d'Alain Platel. La dimension de l'empathie kinesthésique est aussi activée durant ces moments. La distance réelle - et plus ou moins grande - entre le spectateur et le danseur par jeu de focales sur telle ou telle partie du corps, ou groupe de corps provoque une proximité s'apparentant à l'avalement par l'œil de ce qui se joue. Que ce soit mobile ou immobile, par exemple la scène tirée d'*Out of Context* qui met en contraste à jardin un couple, face à face, enroulé chacun dans une couverture, et à cour un trio de dos, comme fixés au sol par la couverture qui ceint leur taille, tandis qu'en avant-scène, un trio évolue.

La palpation des corps et l'usage de la bouche sont à leur paroxysme dans deux scènes de *tanberbach*. La première se déroule entre Elie Tass et Bérengère Bodin, la seconde entre Romeu Runa et Lisi Estaras. Les deux couples examinent leurs corps et la bouche permet de « goûter » à l'autre, en suçant orteils ou doigts.

Chez Platel, les danseurs s'auscultent, le micro pouvant aller jusqu'à se faire médiateur de l'intériorité dévoilée. Il est question ici de la scène d'*Out of Context* durant laquelle deux des danseurs, Mathieu Desseigne Ravel et Kaori Ito portent tour à tour le micro dans leur bouche donnant à voir/à entendre littéralement le bruit des entrailles, à la manière d'un endoscope, la parole devenant complètement incompréhensible. Or, que se passe-t-il par ailleurs durant cette scène ? Les deux danseurs grimpent l'un sur l'autre, dans une réinterprétation animale, quasi simiesque de l'acte sexuel dans lequel tout est son, alors que l'on pense « toucher » : le corps et l'intérieur du corps résonnent. La tactilité se fait profondeur.

Les exemples de *pitié !* (2008) et de *vsprs* donnent à voir cette dimension de la fouille quasi archéologique du corps. *pitié !* démarre dans un noir d'où émanent des souffles, des respirations. Puis lorsque la lumière se fait sur le plateau, on aperçoit des corps assis. Contraste saisissant, tant le souffle laissait supposer une activité physique plus ou moins intense. Les trois chanteurs (Serge Kakudji, Laura Claycomb, Maribeth Diggle) sont attablés à jardin, les 8 danseurs sont assis sur un banc, alignés en fond de scène presque à cour. L'un d'eux, Romeu Runa, se lève, s'étouffe dans sa respiration et éructe « Let the word become flesh ! », autrement dit « Que le verbe se fasse chair ! », exclamation biblique. S'en suit l'apparition de la musique et des musiciens disposés derrière le banc sur une estrade, ainsi

qu'une contamination de ces mots dans les contorsions incontrôlées d'un autre danseur, Mathieu Desseigne Ravel. La pièce qui explore la partition de la *Passion selon Saint Matthieu* de Bach invite à un questionnement autour du terme même de passion, que Platel contourne pour parler davantage de *com-passion*, dans une exploration de la douleur d'une mère, normalement absente de la partition de Bach, concrétisée par les palpations du corps par les danseurs. Cette tactilité tend à réduire la distance entre le danseur et le spectateur.

Dans *vsprs*, la scène d'introduction illustre l'identification du regard du spectateur – et peut-être du danseur - comme étant tactile, haptique, voire anthropophage. Elie Tass, le danseur présent sur scène, tient une michette de pain des deux mains et cherche à faire corps avec elle. Il la broie de ses coudes, tente de l'introduire dans et par son ventre, puis la porte à son visage en tentant de forcer son entrée par un œil, avant de le mettre à la bouche et de signifier une réelle dévoration.

Dans un entretien réalisé avec le danseur Elie Tass, ce dernier nous confiait qu'il avait d'abord effectué des recherches à partir du chou ; et de fait, l'utilisation du pain ouvre un autre champ interprétatif hautement plus symbolique. (Figure 66)



Figure 66. Alain Platel, *vsprs*, 2006, Elie Tass

La danse, comme énoncé d'une exploration spatiale d'un corps engage aussi un certain mode haptique de sa compréhension. Elle permet l'expérience d'un territoire, sa délimitation, sa compréhension et sa qualification, l'exploration de la sensation cutanée. Un espace vide n'est pas seulement l'expression du néant, mais aussi celle d'une hapticit  potentielle et passagère qu'un corps va éprouver par sa propre présence.

Le duo Ido Batash et Lisi Estaras dans *C(H)OEURS* incarnent cette même idée de la nourriture du corps par le regard porté à l'autre, dans le rapport dialectique entre œil et bouche. Cette scène se déroule de nouveau au centre de l'avant-scène, la proximité avec le spectateur se faisant plus *palpable*. (Figure 67) Pendant que les deux danseurs s'auscultent, se palpent et se contorsionnent, les choristes portent les enfants comme dans une procession funéraire : ils sont les êtres sacrifiés des luttes du monde. Simultanément, le danseur Romain Guion est pris de convulsions qui le font finalement chuter. (Figure 68)



Figure 67. Alain Platel, *C(H)OEURS*, Ido Batash et Lisi Estaras, et à droite Romain Guion



Figure 68. Alain Platel, *C(H)OEURS*, Serge-Aimé Coulibaly, Rosalba Torres Guerrero, Romeu Runa (couché au sol), le chœur, Ido Batash et Lisi Estaras, au centre et Romain Guion, au sol à droite

Dans son approche du sujet, Amos Fergombé observe : « Par ce bruissement, Platel fait de la danse le lieu d'une écoute des corps, livrés tels des syntagmes, des signes confrontés à une chute bruyante dans un jardin des délices sonores retrouvant cette proposition du réformateur anglais, Edward Gordon Craig, pour qui "le rôle du théâtre est de faire voir et non de faire dire".⁶⁰¹ »

Cette approche convient également au projet de *tauberbach*, puisque son origine provient de l'idée de faire chanter par des sourds la musique de Bach « comme ils l'entendaient ». Le son intériorisé est révélé par le biais du filtre d'une langue sans langue, d'une langue qui ne s'entend pas. Le signe se fait son.

Ce qui est intériorisé par le spectateur c'est ce que Rosita Boisseau a nommé, à propos de la pièce *usprs*, une « thérapie par l'extrême », en ajoutant que le spectacle « retourne si puissamment les couches et les sous-couches du corps qu'on frôle le spasme irrépessible. Toute en nerfs, cette pièce intensément douloureuse grignote les circuits internes jusqu'à leurs plus fines ramifications. »⁶⁰²

Et pour appuyer cette relation d'intériorité au spectacle, Daniel Conrod dans un article consacré à la danse française contemporaine en 2010 écrit à propos d'*Out of Context* que « les corps brisés d'Alain Platel, les regards bigarrés que ses interprètes portaient sur nous, leurs folles entreprises humaines, ou parfois animales, leurs gesticulations de bancroches, leurs tremblements et leurs spasmes, peu à peu le bruit du monde s'est emmêlé au bruit de leurs corps. Le destin de chacun des danseurs de Platel devint un peu le nôtre. Et pourtant qu'y avait-il sur le plateau, hors leurs neuf présences désarmées ? Rien, sinon le doute d'être au monde et la tendresse qu'il faut pour vivre avec ce doute. »⁶⁰³

Les danseurs de Platel, passeurs du « Ceci est *mon* corps » christique, invitent ainsi à dépasser l'interdiction biblique du toucher lors de l'épisode de la résurrection du Christ, qui sortant de son tombeau, dit à Marie-Madeleine : « Noli me tangere », c'est-à-dire « Ne me touche pas ». Le toucher devient alors synonyme de transgression. Ne pas toucher le Christ

⁶⁰¹ FERGOMBÉ, Amos, « Les subtils spasmes d'Alain Platel », dans LECERF, Guy (ss la dir. de), *Les Jeux de l'art et du chaos*, Bruxelles, E.M.E, coll. « Arts, rites et théâtralités », 2012, p. 210.

⁶⁰² BOISSEAU, Rosita, « La thérapie par l'extrême d'Alain Platel », *Le Monde*, 22 février 2006.

⁶⁰³ CONROD, Daniel, « La danse française contemporaine a-t-elle encore quelque chose à dire ? », *Télérama*, 24 février 2010.

signifie accepter sa nature glorieuse et transfigurée.⁶⁰⁴ Dans l'œuvre de Platel, le corps, exposé au toucher, invite à saisir une certaine différence, ce qui peut nous être étranger.

La monstration des corps

De manière à interroger la monstration du corps chez Platel, il faut cependant garder à l'esprit les différents sens que revêt le mot même de « monstre ». Selon le dictionnaire Littré, le monstre est « 1. Un corps organisé, animal ou végétal, qui présente une conformation insolite dans la totalité de ses parties, ou seulement dans quelques-unes d'entre elles [...] », ou encore « 2. Les êtres physiques imaginés par les mythologies et par les légendes, dragons, minotaures, harpies, divinités à formes étranges, etc. [...] », et enfin « 3. *Par assimilation*, les êtres allégoriques auxquels on donne soit des formes étranges, soit des inclinations malfaisantes. » Par essence, le monstre semble être ce qui effraie, ce qui est laid.

La première « image » donnée à voir au spectateur dans le spectacle *C(H)OEURS* est, comme nous l'avons vu plus haut, un corps sans bras, sans tête, asexué *a priori*, tordu, courbé, à peine dissimulé sous une robe claire. La chair est offerte autant que l'ossature, tant sont visibles les vertèbres et les omoplates de ce dos, indéfini à première vue et cependant inondé de lumière. Les omoplates tantôt rapprochées, tantôt éloignées, creusent ainsi montagnes et vallées sombres dans cette chair. La contorsion est donc affaire de chair *et* d'os.

Nous pourrions porter le propos un peu plus loin et aborder les notions de technique – technicité – au service du corps performant (accepté ici comme corps victorieux), mais il semblerait alors que ce débord nous éloignerait non seulement des intentions du metteur en scène, mais aussi du ressenti du spectateur. En effet, ce dernier, quoiqu'étant confronté à des corps « qui peuvent », lorsque lui-même n'a pas accès à une telle flexibilité, appréhende les corps des danseurs comme faisant partie d'un ensemble construit et se passant – parfois – de définitions trop réductrices. En ce sens, le spectateur « scrute » les corps, mais ne les juge pas nécessairement.

Le corps monstrueux chez Platel est peut-être avant tout un corps animal. À la manière des danseurs d'*Out of Context* qui, après la scène introductive, se flairent, se frottent,

⁶⁰⁴ Alors même que, comme le rappelle Jean-Luc Nancy dans *Noli me tangere. Essai sur la levée du corps*, Paris, Bayard, 2003, p. 27 : « En un certain sens, rien ni personne n'est intouchable dans le christianisme, dès lors que le corps même de Dieu y est donné à manger et à boire. »

s'observent, sur fond de brames de cerf durant la période des amours. Le corps serait-il donc monstrueux parce qu'il est aussi animal ?

Pour répondre à cette question de façon provocatrice, nous pourrions dire que c'est le cas. Platel souligne cependant l'humanité profonde qui nous relie aux animaux, dans la « vie sensitive » définie par Artiste dans *De l'âme*⁶⁰⁵, fut-ce dans ces comportements sexuels jugés primitifs. La sensation est ce qui caractérise particulièrement l'animal selon Aristote, et principalement le toucher⁶⁰⁶. La frontière entre l'instinct primaire de l'animal et l'érotisme perceptible dans les parades amoureuses esquissées par les danseurs dans *Out of Context* ou *tanberbach* est brouillée, volontairement ou non par les techniques physiques des mêmes danseurs, leurs mouvements, leurs contorsions surtout, mais aussi par l'effusion de fluides corporels (transpiration, salive). La sensation est associée aux sens - vue, odorat, toucher, goût, ouïe - et ceux-ci sont présentés aux yeux du spectateur d'une manière peut-être inhabituelle, voire monstrueuse : la michette de pain qu'Elie Tass tente d'ingérer par l'œil dans *vsprs*, les doigts que Romeo Runa fait entrer dans la bouche de Lisi Estaras avant de les mettre dans sa propre bouche dans *tanberbach* ou Rosalba Torres Guerrero et Quan Bui Ngoc se goûtant dans *pitié !*, l'intériorité des corps de Mathieu Desseigne Ravel et Kaori Ito donnée à entendre dans *Out of Context*, les corps flairés au début de cette pièce par les interprètes, les corps palpés dans toutes les pièces citées. En ce sens, le corps *est* le monstre, ce qu'il faut voir.

Dans un monologue dansé et énergique de la pièce *vsprs* (2006), la danseuse Rosalba Torres Guerrero, dont le visage est grîmé, ses sourcils épais reliés par un trait noir évoquant ainsi le visage de la peintre mexicaine Frida Kahlo, cite des personnages réels ou fictifs. Elle y établit en fait une liste de figures héroïques, bibliques, mythologiques ou issues de la bande dessinée : « Batman, Ulysse, Petit Jésus, Superman, Penthésilée, Reine des Amazones, Lucky Luke, Marie-Madeleine, Spiderman, Le Roi Arthur, Wonder Woman, Gandhi, Catwoman, Betty Boop, Robin des bois, X Men, Lassie, James Bond, Zorro, King Kong, Cléopâtre, Sherlock Holmes, La Vierge Marie, Dragon Ball Z, Don Quichotte de la Mancha, Rambo, Dalida, Zidane, Carmen, Schéhérazade, Sigmund Freud, les Quatre Chevaliers de

⁶⁰⁵ ARISTOTE, *De l'âme*, (traduction inédite présentation, notes et bibliographie par Richard Bodéüs), Paris, Flammarion, 1993.

⁶⁰⁶ Ce qui n'est pas loin de nous rappeler le principe même de l'éthologie qui nous renseigne sur les comportements communs des humains et des animaux.

l'Apocalypse, Ève, Tarzan, Mohamed Ali, Gengis Khan, Lancelot, Perceval, Popeye, Ponce Pilate ». L'analyse des noms choisis apportent en effet un éclairage saisissant quant à la nature du corps et sa représentation dans l'imaginaire collectif : de la Vierge ayant enfanté à l'homme capable de voler en combinaison et cape, en passant par le footballeur talentueux et le dirigeant politique guide spirituel. Il se dégage de ces noms des évocations de corps glorieux, mythiques ou réels, pris entre sacrifice et « volonté de puissance » au sens nietzschéen (politique, sexuelle, sportive, etc.). À ces « personnes-concepts » dans *usprs*, s'ajoute la vision quelques instants plus tard de la contorsion puis de la disparition dans son propre pantalon d'Iona Kewney. Le vêtement prend part à la transformation, qui s'opère sous nos yeux, en un monstre informe, proche du concept de corps sans organes, le « CsO », défini par Gilles Deleuze et Félix Guattari dans *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille Plateaux* en 1980. En effet, ils identifient le corps comme une usine, un agencement machinique entouré de désirs.

Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif.⁶⁰⁷

Le CsO, c'est ce qui reste quand tout a été ôté.⁶⁰⁸

Le corps de la contorsionniste est dans ce tableau une matière molle qui prend différentes formes. Or, dans la corporéité des danseurs d'Alain Platel et son travail préparatoire à toute création, peut-on dire qu'on a ôté quelque chose ? Il semblerait qu'au contraire, il se passe un glissement des représentations et des corps vers la monstration à proprement parler de ce qu'habituellement, on ne montre pas. Le corps monstrueux n'est plus alors seulement le corps animal qu'on explore et qu'on effleure de manière instinctive ou le corps physique du danseur – avec son expressivité et ses caractéristiques propres - ; il est aussi – et peut-être avant tout – le corps qu'on cache et ses comportements indicibles.

Pour étayer cette hypothèse, nous prendrons l'exemple d'une scène de *usprs*. Une des danseuses, Lisi Estaras, est parcourue de spasmes et de pulsions aussi soudains qu'intenses. Il semble alors aux yeux du spectateur que quelque chose la traverse et qu'elle ne paraît pas

⁶⁰⁷ DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la sensation*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, « L'hystérie », p. 47.

⁶⁰⁸ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et schizophrénie 2 – Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 2013, « 6. 28 novembre 1947 – Comment se faire un Corps sans Organes ? », p. 188.

contrôler. Dès lors, on pense à la formation d'Alain Platel comme orthopédaogogue⁶⁰⁹, et la diffusion des films de Jean Rouch⁶¹⁰ et du Docteur Arthur Van Gehuchten⁶¹¹ pour « nourrir » les danseurs lors de la création de la pièce. Utiliser le « geste hystérique » comme base du vocabulaire dramaturgique revient à prendre conscience de sa puissance théâtrale d'une part et sans aucun doute également prendre en considération ce qu'il peut signifier pour le spectateur d'autre part. Le corps crispé au sol, jambes et bras tendus vers l'avant, du danseur Ross McCormack témoigne de cette puissance. (Figure 69)

Et un peu plus tard, lorsque tous les danseurs semblent eux aussi parcourus de contorsions, de soubresauts, de spasmes, qui gagnent les mains, les doigts, leurs regards sont suspendus, comme absents. Ils tombent au sol, comme arrachés à leur propre présence, et s'emportent dans une transe chorale jusqu'à faire l'expérience de l'extase. En somme, rien n'est ôté.



Figure 69. Alain Platel, *usps* (2006), Ross McCormack (au centre)

⁶⁰⁹ Formation qu'il a longtemps refusé d'associer à son travail de metteur en scène. Pour cela, voir l'article de BOISSEAU, Rosita, « Les corps déficients sublimés par Alain Platel », série « Artistes et médecins (8/11) », dans *Le Monde*, 11 août 2015.

⁶¹⁰ Notamment *Les Maîtres fous*, documentaire ethnographique de 1955 lors de séances rituelles des Haoukas au Ghana.

⁶¹¹ En particulier, les images que le Docteur, spécialiste en neurologie, a enregistrées mettant notamment en évidence les psychoses de plusieurs de ses patients atteints d'hystérie.

Les différentes strates de l'être sont auscultées et le processus de mise en transe permet de faire surgir des images enfouies, un lâcher-prise des corps qui offre un franchissement du seuil de l'univers dit normal à celui considéré comme anormal.⁶¹²

C'est cette « anormalité » puisée au tréfonds de l'être et « se donnant » littéralement à voir qui rend ces corps si « monstrueux » pour le spectateur. Mais leur prêter cette qualité est dans un sens dénaturer le propos du chorégraphe qui cherche à rassembler avant de diviser. Les sensations qui parcourent les danseurs deviennent de toute manière perceptible par le spectateur qui peut – s'il ne se ferme pas – les faire siennes, et enfin partager cette extase.

Chez Alain Platel, le corps et sa différence est le lieu du sacré, de l'humain mis au rang de sacré. Dans l'exercice de la performance⁶¹³, le corps des danseurs fait l'expérience de la transfiguration, de la mutation du corps, en même temps qu'il est fait référence à la résurrection dans la foi chrétienne, notamment dans ses pièces *pitié !* et *vsp̄rs*. Le corps est modifié, jamais porté au rang de l'immortalité, mais davantage à celui d'être sensible. Platel voit dans le corps dansant les dimensions invisibles, mais aussi sensorielles qu'il dégage.

Les corps des danseurs chez Platel sont donc caractérisés par des pratiques diverses, contaminés par les pratiques des autres, mais ne sont pas, comme par exemple chez Raimund Hoghe ou Olivier Dubois, à proprement parler étranges ou différents. Ils interrogent davantage cette « inquiétante étrangeté », chère à Freud. C'est en cela que le regard et la projection des affects du spectateur prennent une valeur décisive dans ses spectacles. Le spectateur est confronté à une certaine forme d'étrangeté - incarnée, faite chair au sens étymologique du mot, mais ce n'est pas sans compter l'inspection de sa propre intériorité.

Le corps platélien loin d'être le tombeau de l'âme, devient source de l'émotion, de ce qui attire vers l'extérieur et vers l'autre. Le corps est en cela un véhicule plus qu'un obstacle, il est vecteur, il est une force – d'émotion, de tristesse, d'amour, mais surtout de compassion.

⁶¹² FERGOMBÉ, Amos, « Transes et ravissement de *VSPRS* d'Alain Platel », dans *Cultures et sociétés*, « Le fabuleux destin des transes », dossier coordonné par Nancy Midol, n°18, Téraèdre, avril 2011.

⁶¹³ La visibilité de l'effort que le spectateur peut scruter à mesure que les fronts s'humidifient de sueur, que les gestes épuisent les corps, que les souffles prennent du poids, semble justifier l'emploi de ce terme.

*Vivre est une chute horizontale.*⁶¹⁴

Oui, l'équilibriste, c'est l'espèce humaine...

*C'est l'humain, l'équilibriste depuis la nuit des temps et il s'en sort comme il peut.*⁶¹⁵

Chapitre 2. Suspension et jeux de chute chez Yoann Bourgeois

2.1. Parcours et formation du metteur en scène et circassien Yoann Bourgeois

2.1.a. *Le cirque et la danse, la rencontre des corps*

Yoann Bourgeois est né à Grenoble en 1981, mais grandit à Cramans, petite ville du Jura. Son père est professeur d'Éducation Physique et Sportive et sa mère est puéricultrice. Sa première expérience de spectateur c'est « la vision d'un copain de [son] père en train de jongler dans le salon lorsqu'[il] avait 6 ans.⁶¹⁶ » Sa première participation artistique date de l'école primaire. Il a alors 9 ans, et l'institutrice propose à ses élèves de jouer une pièce de théâtre, une adaptation de la courte nouvelle *Le Parapluie*⁶¹⁷ de Guy de Maupassant (1850-1893). Il conserve un souvenir très vif de cette aventure théâtrale assez simple, mais qui pose déjà la question de l'objet : « J'ai sauté sur les tables, j'ai tout donné pour avoir le rôle ! Je ne

⁶¹⁴ COCTEAU, Jean, *Opium* (1930), Paris, Stock, 2003, p. 37.

⁶¹⁵ BALANDIER, Georges, *op. cit.*, p. 415.

⁶¹⁶ BOISSEAU, Rosita, « Yoann Bourgeois de retour à Paris », dans *Le Monde*, le 22 mai 2012.

⁶¹⁷ La nouvelle a été d'abord publiée le 10 février 1884 dans le Journal *Le Gaulois*, quotidien littéraire et politique français fondé le 5 juillet 1868 par Henry de Pène et Edmond Tarbé des Sablons avant sa fusion à la fin des années 1920 avec *Le Figaro*, créé en 1826 à l'initiative d'un chansonnier, Maurice Alhoy, et d'un écrivain et homme politique, Étienne Arago. Puis, elle figure dans le recueil *Les Sœurs Rondoli*, publié en 1884 par le libraire et éditeur Paul Ollendorf (1851-1920). L'histoire est assez simple. Une dame avare refuse d'abord à son mari d'acheter un nouveau parapluie pour remplacer le sien, usé et près de casser, avant de lui en acheter un trop bon marché qui ne résiste pas longtemps. S'en suit un jeu tout à fait burlesque pour faire réparer le dit-parapluie.

savais pas trop pourquoi, mais ça m'a beaucoup attiré. Et j'ai vite compris que le théâtre et la vie, c'est un peu la même chose.⁶¹⁸ »

En 1996, sa maison familiale est vendue à la famille de Robert Miny, compositeur musical et membre fondateur du Cirque Plume. Plus tard, il apprendra par Bernard Kudlak⁶¹⁹ (1954), un des membres fondateurs du Cirque Plume en 1984 à Besançon, qu'une trapéziste avait habité dans cette maison.

Il intègre l'École du Cirque Plume en 1999 où il découvre les jeux de vertige qui l'intéressent particulièrement, et quitte le lycée l'année suivante, sans projet professionnel précis. Il voyage d'abord en Roumanie avec quatre amis dans le but de monter des spectacles de rue dans les villages tziganes. Il sillonne les routes avant de rentrer en France avec la conviction que le cirque est sa voie.

À son retour, il rentre à l'École du Cirque de Lyon fondée en 1992, puis à l'École Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois, créée en 1988 par Bernard Turin, Anny Goyer et Claude Pollet. En 2005, il entre au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne⁶²⁰, d'où il sort diplômé en 2006 (18^e promotion) et suit parallèlement les cours du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers, sous la direction d'Emmanuelle Huynh⁶²¹. À l'époque, il est dans un nomadisme territorial, vivant parfois dans une caravane. Au CNDC d'Angers, il suit les cours donnés par Alexandre del Perugia⁶²². Il y fait également

⁶¹⁸ Entretien personnel réalisé avec l'artiste à Douai, le 15 avril 2015.

⁶¹⁹ En 1984, Bernard Kudlak (1954-) constitue le Cirque plume aux côtés de son frère Pierre, Hervé Canaud, Michèle Faivre, Vincent Filliozat, Jean-Marie Jacquet, Jacques Marquès, Robert Miny (1954-2012) et Brigitte Sepaser.

⁶²⁰ Alors dirigé par Jean-François Marguerin, administrateur civil du ministère de la Culture.

⁶²¹ Chorégraphe et danseuse française (1963). Elle fut Directrice du CNDC d'Angers de février 2004 à décembre 2012.

⁶²² Artiste, directeur d'acteur, pédagogue, Alexandre del Perugia (1958) est un ancien élève du Conservatoire National du Cirque et du Mime (carré Silvia Monfort). Sportif de haut niveau, il devient en 1985 champion de France d'escrime théâtral. Grâce à ce titre, il entre à l'Opéra de Paris de 1985 à 1988 où il travaille notamment avec Antoine Vitez. Il fonde avec Niels Arestrup le « Théâtre école du passage », et crée « Projections », un espace de recherche autour des jouets du cirque avec de jeunes comédiens et acrobates. En 1995, il fonde « Regards et mouvement » à Pontempeyrat, « lieu sédentaire pour nomades », où sont accueillis et formés des jeunes artistes en devenir. Il travaille avec le réalisateur français Leos Carax (1960), avec l'auteur et dramaturge François Cervantès (1959), la chorégraphe Régine Chopinot (1952), avec la compagnie DCA (Diversité, Camaraderie, Agilité) de Philippe Découflé (1961), Maguy Marin (1951), Le Ballet d'Angelin Preljocaj (1957), etc. En 2008, il co-fonde l'association Être Là, dont les intervenants sont des artistes professionnels et des formateurs en disciplines artistiques. Il y est responsable d'un groupe de recherche autour des différentes disciplines du spectacle vivant appelé les Rhizophages. Il s'intéresse particulièrement aux éléments air et eau et à ce que cette recherche peut apporter au jeu (jeu de cirque, jeu de l'acteur, jeux de corps,

la rencontre de la chorégraphe Kitsou Dubois qui a effectué dans le cadre de sa thèse⁶²³ une recherche la Nasa et le Centre national d'études spatiales, autour notamment de simulation d'expériences d'apesanteur à bord de vols paraboliques.

En 2005, il assiste au spectacle *Umwelt* de la chorégraphe Maguy Marin, ce qui déclenche une irrémédiable envie de danser pour elle. Il lui écrit une lettre et après un rendez-vous totalement informel, il intègre en 2006 la compagnie résidant au Centre Chorégraphique National de Rilleux-la-Pape. Il y apprend deux reprises de spectacles de Maguy Marin : *May B* (1981) et *Umwelt* (2004), puis deux nouvelles créations *Turba* en 2007 et *Description d'un combat* en 2009.

2.1.b. La fondation de la Compagnie Yoann Bourgeois

Cette expérience, construite autour de « l'être ensemble », credo de Maguy Marin inscrit dans la biographie de la chorégraphe sur le site internet de la compagnie⁶²⁴, inspire Yoann Bourgeois, qui la quitte en 2010 afin d'entamer son propre processus de création qui se synthétise d'abord dans l'Atelier du Joueur, marquant également son retour à Grenoble. Le but est alors de créer avec des artistes issus d'univers différents de petites formes à partir d'un élément ou d'une structure provenant de l'univers du cirque (jonglage, trampoline, mât chinois, trapèze) appelé agrès. Il réutilisera le concept de cet Atelier lors de la tournée de ses spectacles afin de faire découvrir aux publics intéressés des éléments de son langage et de ses recherches sur le corps et sur les sensations émanant de situations propres au cirque (équilibre et déséquilibre notamment).

jeux d'enfants), en particulier dans un rapport à la pesanteur et à l'équilibre. Il a entraîné différents comédiens français comme Juliette Binoche, Denis Lavant, Anna Mouglalis, parmi d'autres. Il a enseigné au Conservatoire Supérieur d'Art Dramatique de Paris (CNSAD), au Conservatoire de Paris (ESAD), au Conservatoire d'Art Dramatique de Montpellier, à l'Ecole Nationale supérieure des Arts et Techniques du Théâtre (ENSATT), à La Comédie de Saint-Étienne, au Théâtre Contemporain de la Danse (TCD), au Centre National de la Danse (CND), au CCN de Rilleux-La-Pape-Maguy Marin, au Centre national des Arts du Cirque (CNAC) et au CNCDC de Châteauvallon. Il mène de nombreux ateliers et stages auprès de comédiens, danseurs, chanteurs, rappers, et intervient à l'étranger (Allemagne, Brésil, Canada, Chine, Danemark, Pérou, Suisse, Sénégal, Venezuela, etc.).

⁶²³ La thèse est intitulée : *Application des techniques de la danse à l'entraînement du vol en apesanteur : une danseuse en apesanteur*, sous la direction de Jean-Marie Pradier, à l'Université de Paris 8, soutenue en 1999.

⁶²⁴ Biographie en ligne, consultée le 15 février 2018, [URL] <https://ramdamcda.org/bio/maguy-marin>

Il implante sa compagnie à Grenoble avec l'intention d'approfondir les liens secrets entre jeux de simulacre et jeux de vertige, selon la classification opérée par Roger Caillois dans son ouvrage *Les Jeux et les hommes : le masque et le vertige*, qui définit quatre catégories :

- Les jeux de compétition (*agôn*) : les joueurs s'engagent dans une véritable compétition avec l'ambition de gagner une course, une partie de jeu d'échec ou une partie de billard.
- Les jeux de hasard (*aléa*) : dans ce type de jeu le joueur est incapable de décider ou d'intervenir sur le sort ou l'issue de la partie. Par exemple: le jeu de pile ou face, les paris sportifs, les loteries etc.....
- Les jeux de simulacre (*mimicry*) : ce sont des jeux où le faire semblant et les imitations sont les masques préférés des joueurs et des personnages sur scène.
- Les jeux de vertige (*ilinx*) : ce sont des jeux qui permettent une sensation forte et un déséquilibre de la personnalité des joueurs, par exemple : les manèges, les parcs d'attractions.

De cet Atelier du joueur naît sa première forme spectaculaire, *Cavale : Recherche de la base et du sommet* (2010), un duo créé avec Lucien Reynès⁶²⁵. Il s'agit d'une commande de la MC2-Maison de la Culture-Scène nationale de Grenoble afin d'investir le Belvédère Vauban sur les hauteurs de la ville. Cette création *in situ* interroge le lien entre le panorama du paysage en hauteur, offrant une large ouverture sur le ciel, et les jeux de vertige synthétisés par l'utilisation du dispositif trampoline/escalier. À la suite des premiers Ateliers du joueur et de cette création, il fonde la Compagnie Yoann Bourgeois avec sa complice Marie Fonte qui a accompagné la création des Ateliers.

⁶²⁵ Lucien Reynès (1981-) est formé à l'École Nationale des Arts du Cirque de Rosny-sous-Bois (ENACR) puis au Centre National des Arts du Cirque de Châlons-en-Champagne. Il s'intéresse à l'ingénierie et à la construction de décors et se forme au CFPTS (Centre de formation professionnelle aux techniques du spectacle), et travaille un temps à l'Atelier du Plateau – Théâtre Écarlate et au Festival d'Avignon. Passionné par le mouvement, il s'intéresse aux machines qui agissent sur le corps et modifient le rapport à la gravité. Il est acrobate pour les compagnies La Scabreuse, Cahin caha, Yoann Bourgeois, Yves Noël Genod et Marine Mane. En 2013, il fonde la Compagnie de danse Naïf Production, devenue en juillet 2021 L'Atelier, avec Sylvain Bouillet et Mathieu Desseigne Ravel, ancien interprète pour les ballets C de la B d'Alain Platel.

Depuis le 1er janvier 2016, il a été co-directeur du CCN2 - Centre Chorégraphique National de Grenoble, avec le chorégraphe Rachid Ouramdane⁶²⁶, qui a été nommé à la direction du Chaillot - Théâtre national de la Danse de Paris en 2021, laissant Bourgeois seul à la tête du CCN.

Depuis le début de sa carrière artistique, Yoann Bourgeois développe un langage spectaculaire empruntant aussi bien au champ du cirque qu'à celui de la danse. Sa double expérience au Cirque Plume et au Centre Chorégraphique National de Rilleux-la-Pape - Compagnie Maguy Marin lui permet en effet d'être attentif au geste et à la manière dont il s'inscrit dans l'espace. L'une de ses collaboratrices, Marie Fonte, est avant tout danseuse. Formée au Conservatoire National de Région de Grenoble, puis au Centre National de la Danse Contemporaine d'Angers, elle a été interprète pour de nombreux chorégraphes, dont Mathias Poisson, Béatriz Acuna ou encore Jean-Claude Gallotta. Elle pratique également les arts du cirque, et en particulier les disciplines aériennes. Le geste circassien s'accompagne d'une poésie du corps et d'une écriture spatiale proche de l'univers de la danse. La frontière esthétique est floue dans ses créations, même s'il se perçoit comme un circassien avant tout.

Par ailleurs, il est à noter que les échanges entre danse et cirque se font dans les deux sens, au moins depuis le XVIII^e siècle. Les petites formes chorégraphiées et musicales permettent de relier les différents numéros du cirque, de rendre les transitions plus fluides. La place de la danseuse équestre, en particulier dans l'iconographie spectaculaire et picturale de la première moitié du XIX^e siècle, en atteste.

⁶²⁶ Rachid Ouramdane (1971-) est un chorégraphe et danseur français. Diplômé du Centre National de Danse Contemporaine d'Angers en 1992, il travaille d'abord comme interprète en France et à l'étranger avec les chorégraphes Meg Stuart (1965-), Emmanuelle Huynh (1963-), Odile Duboc (1941-2010), Christian Rizzo (1965-), Hervé Robbe (1961-), Alain Buffard (1960-2013), et Julie Nioche (1976-). En 1996, il co-fonde avec cette dernière l'association Fin novembre. En 2007, il fonde l'Association L'A., afin de créer ses pièces personnelles. Rachid Ouramdane a été artiste associé à la Scène nationale d'Annecy à Bonlieu de 2005 à 2015 et au Théâtre de la Ville de 2010 à 2015. En 2021, il est nommé directeur de Chaillot - Théâtre national de la Danse de Paris.

Dès les années 1980, les chorégraphes se tournent vers le cirque pour trouver un renouvellement de la forme et des figures. Philippe Découflé⁶²⁷, Josef Nadj⁶²⁸, François Verret⁶²⁹ ou encore le duo de chorégraphes Héla Fattoumi et Éric Lamoureux⁶³⁰ ont élaboré des créations en imaginant les échanges que les disciplines permettent, entre présence et poids des corps, figures acrobatiques et rythmes, prouesse et rapport dramaturgique.

Le corps devient alors seul fil conducteur du spectacle et construit la dramaturgie par ses changements d'état. (...)

Pour la danse comme pour le cirque, l'évolution des techniques passe par la confrontation avec d'autres corps et s'inscrit au cœur de la modernité des disciplines. Le spectacle vivant qu'il soit de cirque ou de danse a su en tirer parti jusqu'à parfois brouiller les pistes. Est-ce du cirque ? Est-ce de la danse ? La porosité entre les deux est telle qu'il est parfois difficile de répondre à cette question. Mais finalement, faut-il vraiment y répondre ?⁶³¹

Les collaborations de ces chorégraphes avec les élèves du CNAC, y compris celle du chorégraphe Dominique Dupuy⁶³² qui y a enseigné, ou leur rapport avec le cirque et l'imaginaire auquel il renvoie, ont été fécondes pour le cirque également, qui a pu saisir l'importance du renouvellement de l'esthétique, d'une perpétuelle et nécessaire recherche et

⁶²⁷ Chorégraphe français (1961-), Découflé a été formé aux arts du mime avec Isaac Alvarez (1930-2020) – mime français qui crée avec le metteur en scène et pédagogue Jacques Lecoq (1921-1999) l'École du Théâtre du Mouvement en 1956, qui deviendra plus tard l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq – et au cirque avec Annie Fratellini (1932-1997) – clown, acrobate et actrice, elle créa avec son mari Pierre Étaix (1928-2016) l'École nationale de Cirque en 1974 -.

Découflé crée par exemple les pièces *Triton* (1991) ou *Shazam !* (1997), dont les univers et la succession des séquences sont très inspirés par le cirque et ses numéros improbables.

⁶²⁸ Danseur, chorégraphe et artiste yougoslave (1957-), Nadj crée en 1995 *Le Cri du caméléon* avec dix étudiants de la 7^e promotion du CNAC de Châlons-en-Champagne.

⁶²⁹ Danseur et chorégraphe français (1955-), Verret crée *Sur un air de Marlborough*, spectacle de sortie la 8^e promotion du CNAC en décembre 1996. Son œuvre est imprégnée par la danse, le cirque, le théâtre et le cinéma.

⁶³⁰ Héla Fattoumi (1965-) et Éric Lamoureux (1962-) créent en 1999, *Vita Nova*, pour la 11^e promotion du CNAC.

⁶³¹ MAYMARD, Marika, « Aux racines du cirque et de la danse », Dossier « Cirque et danse », Article [En ligne] URL : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/imaginaires/cirque-et-danse> (Dernière consultation le 10 février 2018)

⁶³² Dominique Dupuy (1930-), danseur et chorégraphe français, fonde avec sa femme Françoise Dupuy (1925-), la première compagnie professionnelle de danse moderne en France, Les Ballets modernes de Paris, active entre 1951 et 1979. Formé auprès de Merce Cunningham, il est particulièrement intéressé par la transmission et la pédagogie

d'un travail sur le corps au-delà de la discipline et de la prouesse, mais allant davantage dans un propos dramatique et dramaturgique.

2.1.c. *Entre prouesse et émotion*

Le cirque est associé aux notions de virtuosité et de prouesse. Dans *Le Cirque au risque de l'art*, Emmanuel Wallon évoque une crise du cirque liée à la dualité entre d'une part l'horizon d'attente des spectateurs de cirque en matière de prouesse et d'autre part le désir d'abolir la frontière spectaculaire que celle-ci peut représenter : « Le langage du cirque contemporain s'élabore dans un double commerce : d'une part avec la tradition, telle qu'elle s'est constituée au cours du XIX^e siècle et codifiée au début du XX^e ; d'autre part avec les arts voisins.⁶³³ » Ainsi, il défend la prouesse en tant que position artistique plutôt que comme simple démonstration de capacités physiques. À la différence de l'exploit sportif par exemple, qui requiert puissance, technique et style, le geste circassien exige d'avoir une qualité de présence. Qu'il soit tenu ou non par un fil dramaturgique narratif, le spectacle de cirque procède par l'enchaînement de situations plus ou moins précaires, dans lesquelles le corps est l'enjeu, le vecteur, le cadre, c'est-à-dire l'acteur.⁶³⁴

Dans ses travaux de recherche, Philippe Goudard s'est intéressé à une certaine esthétique de la prouesse et du risque dans les arts circassiens. Pour reconnaître qu'il a bien prouesse, il soutient que celle-ci doit être placée dans un contexte de référents⁶³⁵. La prouesse s'organise autour d'un mouvement qui part d'une position initiale, la plupart du temps un corps vertical, et qui revient à la verticalité suite à un mouvement de renversement. Selon lui,

Le langage des arts du cirque repose sur l'alternance d'états stables et instables, provoqués par la mise en déséquilibre de l'artiste, de sa personne, ou d'autres systèmes équilibrés. Le contrôle de ce déséquilibre – la prouesse – donne lieu à l'apparition de postures et figures, dont l'enchaînement est constitutif d'un langage spécifique.

⁶³³ WALLON, Emmanuel, « Introduction », dans *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud Papiers, 2002, p. 15-16.

⁶³⁴ *Op. cit.*, p. 17.

⁶³⁵ GOUDARD, Philippe, *Arts du cirque, arts du risque. Instabilité et déséquilibre dans et hors la piste*, Thèse de doctorat : Études théâtrales, Université Montpellier, Diffusion ANRT, 2005, p. 147.

Ainsi donc, la chute et son vocabulaire sont reliés au cirque de manière intrinsèque. Le jonglage fait également intervenir les questions d'équilibre, d'adresse, que Yoann Bourgeois utilise parfois, comme dans son solo *Fugue/Balles* ou lors de son programme *Tentatives d'approches d'un point de suspension* pour lequel il a invité l'artiste Jörg Müller à effectuer un numéro de jonglage pendulaire dans lequel le jongleur a recours à des objets suspendus⁶³⁶. Dans la pièce *Mobile*, l'artiste allemand Jörg Müller reprend ce dispositif avec cinq cylindres métalliques de longueurs différentes et suspendus à différentes hauteurs (6 mètres environ). Au début de la pièce, les tubes sont presque à ras du sol d'un espace circulaire qui doit être dégagé pour ne pas gêner les trajectoires des tubes. Le jongleur porte des petites prothèses en cuir fixées sur ses doigts qui lui permettent d'exécuter des figures de jonglage et qui font résonner le métal, à la manière d'un instrument, entre orgue et métalophone. Le mouvement ample des tubes à l'horizontale obligea l'artiste à se déplacer avec eux, plus ou moins rapidement selon leur vitesse et leur axe de descente. Cette circulation du corps entre les tubes provoque un jeu, entre maîtrise et abandon.



⁶³⁶ Dans les *Tentatives d'approches d'un point de suspension* de Yoann Bourgeois, présentées à l'Hippodrome de Douai les 5 et 6 décembre 2014, était proposée la pièce *Mobile* de l'artiste allemand Jörg Müller (1970) reprenant ce dispositif avec cinq cylindres métalliques de longueurs différentes et suspendus à différentes hauteurs (6 mètres environ). Au début de la pièce, les tubes sont presque à ras du sol d'un espace circulaire qui doit être dégagé pour ne pas gêner les trajectoires des tubes. Le jongleur porte des petites prothèses en cuir fixées sur ses doigts qui lui permettent d'exécuter des figures de jonglage et qui font résonner le métal, à la manière d'un instrument, entre orgue et métalophone. Le mouvement ample des tubes à l'horizontale obligea l'artiste à se déplacer avec eux, plus ou moins rapidement selon leur vitesse et leur axe de descente. Cette circulation du corps entre les tubes provoque un jeu, entre maîtrise et abandon.

Figure 70. Jörg Müller, *Mobile* (1994, création) © Max Gordon

Toutes ces formes hybrides entre danse et acrobatie ont irrigué toutes les pratiques aux quatre coins du monde jusqu'à nos jours, depuis le jeu des clowns jusqu'au jeu d'équilibre des funambules. Ces exécutions orchestrées et précises relèvent d'une écriture chorégraphique axée principalement sur l'acrobatie, le saut, la voltige, mais aussi sur la théâtralité. Si les premières manifestations acrobatiques ou circassiennes sont empreintes de sacralité, de ritualité dans le cadre d'une cérémonie normée, elles deviennent rapidement le fruit d'une monstration particulièrement attirante pour les publics des villes, dans lesquelles les troupes passent et se produisent. L'espace du cercle⁶³⁷ naît de cette rencontre entre l'aire sacrée et le rassemblement de spectateurs.

Et si le cercle, hérité de l'histoire et des cirques de saltimbanques du XVII^e siècle, bientôt supplanté par le cirque équestre aristocratique de Philip Astley d'abord créé à Londres le 7 avril 1768 puis érigé à Paris en 1783⁶³⁸, a quasiment disparu des créations de Yoann Bourgeois, notamment par son émancipation à la piste ou au chapiteau, il n'en est pas moins présent symboliquement, notamment dans certaines de ses courtes pièces. Ce dispositif requiert du public un positionnement « autour », autour d'une plateforme carrée mais tournante dans ses petites pièces *Fugue/Table* (2014) ou dans *Dialogue* (2016), ou autour d'un cercle aux accents de miroir réfléchissant dans *Culbutto* (2017) ou pour l'escalier hélicoïdal de *Passants*⁶³⁹ (2018). Pour *Hourvari* (2016), que nous avons vu dans la salle Arsonic de Mons (Belgique)⁶⁴⁰, la pièce s'organisait en fonction de la disposition de la salle, qui dispose de deux gradins en face-à-face, avec un espace carré situé entre eux. Le public assiste donc au spectacle en voyant les spectateurs assis de l'autre côté, poursuivant par la même occasion le face-à-face des deux interprètes sur la plateforme tournante.

Loin de s'affranchir des codes anciens et traditionnels du cirque, Yoann Bourgeois les transcende, et choisit au gré de ses créations de placer le public en face, et nous pensons

⁶³⁷ Selon Pascal Jacob, la persistance du cercle dans l'histoire du cirque provient des Anyi ou Agnis, peuplade du Ghana, qui traçaient sur le sol un cercle de poudre d'argile blanche, donc volatile, délimitant ainsi un espace sacré. Voir JACOB, Pascal, « Origines de l'acrobatie au sol », [En ligne] URL : <http://cirque-cnac.bnf.fr/fr/acrobatie/au-sol/origines> (Dernière consultation le 10 avril 2018)

⁶³⁸ Rue du Faubourg du Temple.

⁶³⁹ Pièce créée pour la Biennale de la Danse du mois de septembre 2018.

⁶⁴⁰ Le 22 et 23 mai 2019, lors du Festival Tout Mons danse, organisé par le Théâtre Le Manège, du 9 au 25 mai 2019.

alors à *Celui qui tombe* (2014) et sa dernière pièce *Scala* (2018), ou autour des dispositifs, plaçant ainsi le corps du spectateur à distance ou aux alentours de l'œuvre, si ce n'est au-dedans.

Il y a donc dans ses créations une attention faite à la place du spectateur, mais c'est plus particulièrement celle du corps de l'interprète qui nous interpelle.

2.1.c.1. *Les influences : Maguy Marin et Kitsou Dubois, être ensemble, suspendus*

Cette sous-partie s'intéresse aux artistes qui ont façonné la démarche de Yoann Bourgeois. Durant son parcours et sa formation artistique professionnelle, il a en effet croisé deux artistes dont les recherches et les créations ont eu un impact réel sur sa perception du monde des arts vivants. Les conditions météorologiques, le cadre environnemental et le paysage dans lesquels certaines de ses créations sont montrées délimitent alors davantage la notion d'arts vivants, apportant une dimension organisée *vers le dehors*, vers l'extérieur, s'effectuant dans une relation de proximité à un public qui pourrait encore peiner à ouvrir les portes des théâtres, par crainte ou par impossibilité.

Son travail s'inscrit dans une filiation des démarches des chorégraphes Maguy Marin et Kitsou Dubois. Formée par Maurice Béjart, Maguy Marin a développé une méthode de travail avec ses danseurs à partir de « l'être ensemble », qui résonnera particulièrement pour Yoann Bourgeois. Tandis que la formation de Kitsou Dubois chez Erick Hawkins et Merce Cunningham va donner lieu à une recherche sur les qualités physiques du corps, que la chorégraphe expérimentera notamment dans des expériences en apesanteur. La question du « point de suspension » posée par Yoann Bourgeois au gré de ses créations trouve son origine dans cette démarche.

L'attention au dialogue portée jusque dans les titres de ses courtes pièces, réunies sous l'intitulé *Tentatives d'approches d'un point de suspension*⁶⁴¹ (2013) ou *MINUIT*⁶⁴² (2013), donne la mesure de la relation à l'autre telle qu'il la conçoit. En ce sens, la rencontre avec la chorégraphe Maguy Marin et la manière dont il est venu à travailler avec elle convoque cette simplicité de l'échange, cette ouverture et le rapport à l'autre, qui sera si déterminante dans son propre travail.

Quant à sa rencontre avec la chorégraphe Kitsou Dubois, elle s'est particulièrement portée sur les questions liées au corps et aux questions physiques et gravitationnelles, en apesanteur d'une part, mais aussi dans des expérimentations dans l'eau. C'est pourquoi nous tenterons de dresser ici un portrait de ces deux artistes dont le travail a su pénétrer les enjeux questionnés par Yoann Bourgeois.

2.2.c.1.a Maguy Marin : parcours, méthode de travail et esthétique : l'être ensemble, le faire ensemble

Maguy Marin est née à Toulouse en 1951, de parents espagnols ayant fui la guerre d'Espagne, réfugiés en France. Elle étudie d'abord la danse classique au Conservatoire de la ville avant de quitter sa région natale d'abord pour la capitale, en suivant la formation de Nina Vyroubova⁶⁴³, et pour le Ballet de Strasbourg ensuite. En 1970, elle quitte Strasbourg

⁶⁴¹ Le « programme » des *Tentatives* est sélectionné parmi plusieurs courtes pièces dont : l'exposition de Milena Forest autour du processus de création chez Yoann Bourgeois, *Fugue/Balles* (Conception et interprétation par Yoann Bourgeois), *Fugue/Table* (Conception de Marie Fonte et Yoann Bourgeois et interprétation de Yoann Bourgeois et Yurié Tsugawa ou Marie Vaudin), *Fugue/Trampoline* (Conception et interprétation par Yoann Bourgeois), *Fugue/VR* (Conception de Yoann Bourgeois et Michel Reilhac), *La Balance de Lévité* (Conception de Marie Fonte et Yoann Bourgeois et interprétation par Marie Fonte ou Sonia Delbost-Henry), *Dialogue* (Conception de Yoann Bourgeois, interprétation par Estelle Clément-Béale et Raphaël Defour), *Noustube #1* (Conception et interprétation par Jörg Müller), *Mobile* (Conception et interprétation Jörg Müller), *Hourvari* (Conception par Yoann Bourgeois et interprétation par Yurié Tsugawa et Yoann Bourgeois).

⁶⁴² Programme de *MINUIT* : *Les Paroles Impossibles* (Conception et interprétation par Yoann Bourgeois), *Chaise Wakawa* (Conception Yoann Bourgeois), *Culbutto* (Conception de Yoann Bourgeois et interprétation par Yurié Tsugawa), *Fugue / Table* (Conception de Marie Fonte et Yoann Bourgeois et interprétation Yoann Bourgeois et Yurié Tsugawa ou Marie Vaudin), *Fugue / Trampoline* (Conception et interprétation par Yoann Bourgeois) et Solo avec harpe, voix, grosse caisse & machines, composé et interprété par Laure Brisa.

⁶⁴³ Danseuse et chorégraphe, Nina Vyroubova est née en Russie (1921-2007). Elle rejoint Paris avec sa mère dès 1924. Elle est formée à l'École des Étoiles du Théâtre Marie de Saint-Petersbourg par Vera Trefilova (1875-1943), Olga Preobrajenska (1871-1962), Lioubov Egorova (1880-1972), toutes les trois danseuses russes elles-mêmes réfugiées à Paris. En 1945, elle est révélée dans le rôle de « La Belle endormie » par Roland Petit dans *Les Forains* au Théâtre des Champs Élysées. En 1949, elle

dans le but de se former davantage. Elle rejoint alors l'École Mudra, tout juste fondée par Maurice Béjart à Bruxelles, où elle restera trois années.

À Mudra, elle est particulièrement marquée par l'enseignement du percussionniste Fernand Schirren⁶⁴⁴, qui dispense un cours sur les percussions et le rythme et d'Alfons Goris⁶⁴⁵ qui donne un cours sur le jeu théâtral. De 1972 à 1976, elle est soliste du Ballet du XXe siècle, compagnie de Béjart. Elle fait alors partie des créations de *Notre Faust* (1975), *Héliogabale* (1976), *Molière imaginaire* (1976) et participe à des reprises d'œuvres majeures du chorégraphe dont *Symphonie pour un homme seul*, initialement créée en 1966 au Palais des Papes lors du Festival d'Avignon, avec le concours du compositeur de musique électro-acoustique Pierre Henry.

Parallèlement, dès 1973, elle crée un groupe de recherches avec quelques membres de Mudra qu'elle y a rencontrés, dont le chorégraphe Dominique Bagouet, appelé « Chandra ». S'amorce alors un travail de recherches théâtrales expérimentales. En 1976, elle écrit une pièce pour le Ballet du XXe siècle intitulée *Yu-Ku-Ri*, au Théâtre de la Monnaie de Bruxelles.

En 1977, elle s'installe à Paris, et entame avec Daniel Ambash⁶⁴⁶ un nouveau travail de recherches et de création. Ils créent leur première pièce, *Évocation*, sur une musique de

rejoint Serge Lifar à l'Opéra de Paris avec le titre de danseuse Étoile, et elle est la danseuse principale de ses ballets. Sa prestation de « Giselle » voyage dans le monde entier. Elle quitte l'Opéra en 1956 et intègre la Compagnie du Marquis de Cuevas. Son ultime rôle sera celui de *La Belle au bois dormant*, ballet dans lequel elle fait débiter Rudolf Nouriev à Paris. En 1962, elle se tourne vers la pédagogie, en ouvrant un Ballet à la salle Pleyel. En 1996, Nina Vyroubova a tourné dans un film, *Les Cahiers de Nina Vyroubova*, réalisé par Dominique Delouche qui retrace sa carrière.

⁶⁴⁴ Compositeur et musicien belge (1920-2001). D'abord engagé par Maurice Béjart en 1961 comme percussionniste pour *Les Quatre Fils Aymon*, Schirren devient professeur de rythme dès la fondation de l'École Mudra. De nombreux danseurs et chorégraphes sont marqués par son enseignement comme Maguy Marin, mais aussi les chorégraphes belges Anne Teresa De Keersmaeker (date), Michèle Anne De Mey (date), Pierre Droulers (date) ou le français Hervé Robbe (date). Il écrit de nombreuses partitions musicales pour les spectacles de Béjart. En 1995, il vient travailler au sein de la formation P.A.R.T.S., créée par De Keersmaeker, et où il enseignera jusqu'en 1999.

⁶⁴⁵ Alfons Goris (1930), professeur de jeu théâtral à Mudra. Il a fait partie du projet de réflexion sur l'école, en prévision de son ouverture. Il a ensuite dirigé une école de théâtre à Anvers, le Studio Herman Teirlinck.

⁶⁴⁶ Danseur et chorégraphe franco-israélien, né en 1955. Formé très jeune dans des écoles de spectacles, il intègre Mudra de Maurice Béjart, avant d'être engagé durant trois ans dans la troupe de Bat Dor (basée à Tel Aviv). Il rejoint ensuite de nouveau pour trois ans en tant que soliste Le Ballet du xx^e siècle de Béjart, où il fait la connaissance de Maguy Marin, avant de cofonder en 1978, avec la chorégraphe française Maguy Marin, la compagnie « Ballet Théâtre de l'Arche » dont deux de leurs célèbres ballets *Un week-end au Paradis* (Théâtre de la Ville, 1980) et *May B* (1981).

Brahms, qui leur permet de remporter le premier prix du Concours chorégraphique de Nyon (Suisse) la même année. L'année suivante, leur pièce *Nieblas de Niño* reçoit un prix au Concours chorégraphique international de Bagnolet. Avec Daniel Ambash, elle co-fonde cette même année la compagnie Le Ballet Théâtre de l'Arche, qui deviendra en 1984 la Compagnie Maguy Marin. Ensemble, ils créent *Un week-end au Paradis* (Première au Théâtre de la Ville, 1980) et *May B* (Première au Théâtre municipal d'Angers, 1981), pièces mondialement connues. Dans ces deux pièces, la chorégraphe fait se rencontrer danse et théâtre. Elle installe sa compagnie à la Maison des arts de Créteil où elle restera jusqu'en 1990. Sa compagnie devient Centre Chorégraphique National dès 1985. En 1987, elle rencontre Denis Mariotte, et poursuit avec lui une longue collaboration, sondant le geste et les sons du corps, la danse et le texte, la musique jouée en direct, tout en faisant des recherches en littérature et en philosophie.



Figure 71. Maguy Marin, *Umwelt* (2008), reprise, avec à droite Yoann Bourgeois © Timothy A. Clary/AFP

De 1998 à 2011, elle prend la tête du CCN de Rillieux-la-Pape, avant de devenir compagnie indépendante et de quitter ses responsabilités de direction. En 2008, elle reçoit un Bessie Award à New York, pour la création de son spectacle *Umwelt* présenté dans la programmation du Joyce Theater. (Figure 71) En 2012, elle s'installe à Toulouse afin de consacrer pleinement à la recherche artistique. Deux ans auparavant, elle crée la pièce

*Salves*⁶⁴⁷, qui raconte certains moments l'Histoire⁶⁴⁸ (les deux guerres mondiales, la guerre civile en Espagne, les génocides, la Révolution russe, l'industrialisation...) tout en abordant les thèmes de la culture, de la liberté dans l'art.

Elle pose aussi la question de notre destinée humaine qui s'illustre par des courses répétées, des séquences de jonglage, notamment de planches pour construire une table. Ces images sont des fulgurances, des moments pris sur le vif, ponctués de noirs qui découpent la temporalité et ce que l'on voit du spectacle. Tout s'enchaîne à une vitesse folle : les déplacements d'objets et d'éléments de décor en permanence, qui appellent les interprètes à faire et défaire sans cesse ce qui a été construit et qui se manifestent par des fuites et arrêts, des bousculades et des chutes (Figure 72), des sauts, des accélérations et ralentis, des objets qui se cassent – comme une assiette alors que les interprètes tentent de dresser la table, une d'entre elles fait tomber la-dite assiette qui se brise - jusqu'aux tableaux accrochés au mur qui tombent au rythme de la musique qui tourne en boucle, s'arrête, puis reprend. La pièce s'achève dans un désordre total, le plateau est totalement recouvert de peinture, d'objets éparpillés, comme les restes d'une bataille.



Figure 72. Maguy Marin, *Salves*, 2010

⁶⁴⁷ La première a eu lieu au petit théâtre du TNP de Villeurbanne le 13 septembre 2010 dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon.

⁶⁴⁸ Nous renvoyons le lecteur aux travaux de recherches de Maxence Cambron abordés dans sa thèse intitulée *De la remembrance théâtrale : poétique et politique de la mémoire dans la création scénique contemporaine en Europe (François Tanguy, Christoph Marthaler, Maguy Marin)*, dans laquelle il aborde la question de présence du passé, de l'Histoire et de la mémoire, individuelle et collective, dans la création scénique contemporaine. CAMBRON, Maxence, *De la remembrance théâtrale : poétique et politique de la mémoire dans la création scénique contemporaine en Europe (François Tanguy, Christoph Marthaler, Maguy Marin)*, Thèse de doctorat : Arts : esthétique, pratique et théories, Arts du spectacle, ss la dir. d'Amos Fergombé, Université d'Artois, Arras, 2016.

Lorsqu'il s'agit de poser la question de la méthode de travail, Maguy Marin répond qu'elle n'en a pas vraiment. Cependant, elle admet que des liens peuvent être effectués d'une pièce à l'autre. Et d'une certaine manière, à la différence d'Alain Platel par exemple, elle participe aux propositions données par ses interprètes. Les processus de création de ses pièces sont globalement identiques :

J'arrive le premier jour sans aucune idée de ce que sera la pièce : pas de titre, pas de sujet, pas de scénario, rien. Je ne sais même pas si elle sera dansée ou non. Je n'ai en poche que quelques « petites billes », des lectures, des impressions, des idées qui concernent la vie qu'on mène, le monde dans lequel on vit, des faits d'actualité. Tout cela est très chaotique. À partir de ces matériaux désordonnés, on commence à faire des propositions, moi comme les interprètes. À ce stade, il n'y a toujours pas de direction claire, même si ces choix sont effectués à chaque instant. La direction de la pièce doit surgir du travail lui-même. [...]

Le titre est fixé en général quinze jours à un mois avant la première. La pièce doit prendre un peu corps pour que quelque chose puisse être nommé. Les titres viennent quand la pièce n'est pas complètement achevée, à ce moment-là arrivent des mots et, parmi ces mots, il y a le titre.⁶⁴⁹

À propos de son travail avec les danseurs de l'Opéra de Lyon en 2011, la chorégraphe évoque par ailleurs l'attention qu'elle porte à ce qui se noue entre les interprètes, ce que l'on pourrait appeler le lien invisible :

En 2011, par exemple, j'ai travaillé avec les vingt-huit danseurs de l'Opéra de Lyon que je ne connaissais pas, pour créer *Faces*. J'ai passé cinq semaines en atelier à les observer : comment entre eux ça se regarde, comment ça bouge, comment ça travaille ensemble.⁶⁵⁰

La manière dont s'articule alors son travail d'observation est particulièrement important. En effet, l'emploi du pronom démonstratif « ça » marque l'insistance sur le

⁶⁴⁹ CREBASSOL, Dominique, « Maguy Marin, chorégraphe indépendante », Entretien « La Biennale de Lyon, Maguy Marin », dans *Danser*, n° 320, Paris, SPÉR, septembre-octobre 2012, p. 51.

⁶⁵⁰ *Ibid.*

collectif, sur la circulation de l'énergie qui se dégage de l'ensemble, davantage que ce qui se passe au niveau individuel.

Dans *May B*, par exemple, inspirés de ses lectures des textes de Samuel Beckett⁶⁵¹, elle choisit un travail chorégraphique et rythmique méticuleux, suivant les impulsions des respirations sonores, la marche et la cadence imposées par le groupe (Figure 73). Il s'agit dès cette création d'apporter un regard sensible à l'humanité dans son ensemble, en en prélevant un échantillon, afin d'observer ce qui la met en mouvement, autant physiquement qu'émotionnellement, « à la fois grotesque et en souffrance, pleine d'espoirs et d'inquiétudes⁶⁵² », pour citer Agnès Izrine.



Figure 73. Maguy Marin, *May B* (2009), reprise © Hervé Deroo

L'importance du Tanztheater de Pina Bausch dans le travail de création de Maguy Marin n'est pas négligeable. Comme le rappelle par ailleurs Cécile Schenck, il a fallu attendre « que Pina Bausch, à la fin des années 70, ose enfin briser le tabou du silence, les danseurs s'autorisent alors à bouger moins et à parler plus, rencontrant parfois l'hostilité du public et de la critique, réfractaires à cette volonté d'émancipation et de décloisonnement des genres. »⁶⁵³ Maguy Marin recherche pourtant davantage les liens fondamentaux qui unissent

⁶⁵¹ Écrivain, poète et dramaturge irlandais d'expression française, anglaise et allemande (1906-1989). Il a été Prix Nobel de Littérature en 1969.

⁶⁵² IZRINE, Agnès, « MARIN MAGUY (1951-) », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne] URL : <http://www.universalis-edu.com/encyclopedie/maguy-marin/> (Dernière consultation le 16 avril 2018)

⁶⁵³ SCHENCK, Cécile, « Maguy Marin, Denis Mariotte : "Un mot à mot avec les moyens du plateau" », dans *Skénographie*, Automne 2013, Dossier « Des écritures et des plateaux », p. 53, [En ligne] URL : <http://skenographie.revues.org/1052> (Dernière consultation le 11 mai 2017)

danse et théâtre, et en ce sens, les questions liées au geste et aux sons des corps qu'elle développe avec Denis Mariotte jalonnent ses créations. D'ailleurs, ce n'est pas un hasard si dans *May B*, pas ou peu de mots sont prononcés, et ce qui émane vocalement des dix personnages vêtus de blanc, dont les visages et les cheveux ont été poudrés de blanc également, ne sont que des balbutiements, un discours incompréhensible à partir de sons gutturaux, mis à part la citation au texte *Fin de partie*⁶⁵⁴ de Samuel Beckett : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir », et quelques paroles de chanson, dont « Le joueur de vielle » de Wilhelm Müller, « Le double » d'Heinrich Heine, tous deux mis en musique par Schubert, des chants de carnaval des Gilles de Binche, et « Jesus' blood never failed me yet » dans un arrangement par Gavin Bryars.

2.2.c.1.b. Kistou Dubois : parcours et recherches en paesanteur

Née en 1954 à Neuilly-sur-Seine, Kitsou Dubois fait des études d'économie, puis suit une formation en danse contemporaine auprès des chorégraphes américains Frederick dit Erick Hawkins (1909-1994) et de Merce Cunningham (1919-2009) à la fin des années 1970.

Hawkins, diplômé en Civilisation grecque à l'Université de Harvard en 1930, découvre à la même période la danse en assistant à une représentation d'Harald Kreutzberg et Yvonne Georgi, représentants de la danse expressionniste allemande. À la fin des années 1930, il danse dans l'American Ballet de Georges Balanchine, avant de chorégraphier sa première pièce *Show Piece* en 1937⁶⁵⁵. L'année suivante, il devient le premier homme de la compagnie de Martha Graham, qu'il quittera en 1951. Hawkins rejette l'esthétique psychologisante, les sujets politiques et sociaux. Ses influences proviennent majoritairement de la culture américaine native, de l'esthétique japonaise, de la pratique de l'aïkido, de la pensée Zen et taoïste⁶⁵⁶ et des classiques grecs, visant une certaine abstraction, terme dont il réfutait pourtant l'utilisation. En même temps, il réinterpréta à son compte les principes,

⁶⁵⁴ Pièce de théâtre écrite par Beckett en 1956.

⁶⁵⁵ Cette pièce fut exécutée par l'American Ballet Caravan, nouveau nom de l'American Ballet de Balanchine, suite à sa relocalisation à Hollywood à la même période.

⁶⁵⁶ C'est en particulier auprès d'Irmgard Bartenieff (1900-1981), danseuse et pédagogue allemande, élève de Rudolf von Laban, qu'il découvrit cette philosophie ainsi que l'aïkido. Les recherches de cette dernière ont largement contribué au développement de la danse thérapie, grâce notamment à ses années passées en tant que kinésithérapeute dans de nombreux hôpitaux.

alors récents, de la kinésiologie, qui recherche l'abolition de la moindre tension dans le corps du danseur au moment de l'exécution d'un mouvement. C'est ce qui lui fait dire : « The body is a clear place⁶⁵⁷ », c'est-à-dire « Le corps est un lieu limpide » ou « transparent », soit léger, libre, détendu (*released*) et conscient. Cette conception du corps a très largement inspiré Kitsou Dubois et l'a mené vers une recherche du corps sans poids, donc détendu et libre.

Contemporain d'Hawkins, Merce Cunningham s'est d'abord intéressé à la danse grâce à sa rencontre avec le compositeur John Cage, dès 1937. En 1939, il intègre la Compagnie de Martha Graham, en suivant les préceptes d'une danse expressive, dont on retrouve des échos dans de nombreux autres domaines à la même période (peinture, musique notamment). Il poursuit ses propres recherches avec John Cage dès 1942 pour sa première pièce *Totem ancestor*. L'influence de Cage est indéniable sur le travail de Cunningham. En effet, le musicien base sa théorie sur la musique en tant que bruit, matière sonore, soumise à la composition à des variantes aléatoires calquées sur le I-Ching chinois. Dans ce livre des mutations, on trouve des combinaisons de diagrammes, qui tirés aléatoirement, servent notamment à prédire l'avenir. Cunningham entrevoit tout de suite une transposition possible à la danse, et s'intéresse ainsi très tôt aux principes du hasard et de l'aléatoire pour l'écriture chorégraphique. Pourtant, selon ses propres termes, la danse doit se suffire à elle-même, et ce, au-delà de toute intention. Malgré son intérêt pour une abstraction parfois radicale, il ne renie jamais la notion de spectacle, et n'abandonne ni la place de la musique, ni l'accompagnement visuel et pictural par l'utilisation de décors et costumes, en collaboration avec de grands artistes, des peintres comme Robert Rauschenberg, Jasper Johns, Andy Warhol ou des compositeurs comme David Tudor, Toshi Ichianagi, La Monte Young.

Pour le chorégraphe, comme pour Cage, la danse et la musique doivent être indépendantes. Dès les créations des années 1940, la chorégraphie est créée de manière isolée par rapport à la musique. Quelques dix ans plus tard, Cunningham et Cage utilisent de manière systématique l'aléatoire, ce qui leur permet de créer un nouveau mode de composition pour la musique et pour la chorégraphie, sans passer par la recherche de sujets à tout prix pour l'un et l'autre. Au début des années 1970, Cunningham s'intéresse à la vidéo et au cinéma, et il collabore avec deux réalisateurs de manière récurrente : Charles Atlas de

⁶⁵⁷ Cette citation fut reprise à l'occasion de la parution d'un ouvrage consacré à son travail : HAWKINS, Erick, *The Body is a Clear Place and Other Statements on Dance*, Pennington, Dance Horizons/Princeton Book Company, 1992.

1973 à 1983 et Elliot Caplan dès 1985. Il multiplie ainsi les possibilités d'espace, limité jusque-là en raison des dimensions de la scène. Ses recherches sur le mouvement le guident également vers des théories scientifiques, comme celle d'Einstein exprimant l'idée selon laquelle « il n'y a pas de point fixe dans l'espace », qu'il élaborera dans *Points in space* (1986).

Avant-gardiste et curieux, Cunningham s'intéresse dès l'apparition des ordinateurs aux multiples opportunités qu'ils permettent dans le domaine de la création. Ainsi au début des années 1990, il utilise le logiciel DanceForms qui permet de trouver des mouvements ainsi que des compositions d'enchaînements, que le cerveau humain n'aurait pu trouver. À la fin de la décennie, il se tourne vers des techniques dites multimédias, notamment la capture du mouvement pour *Biped* (1999), ce à quoi il est beaucoup fait référence aujourd'hui dans le cinéma ayant recours aux effets spéciaux sous le terme anglais de *motion capture*. Dans cette pièce, les danseurs donnent l'impulse à une image vidéo projetée sur un écran en fond de scène, sur lequel on peut voir des silhouettes colorées, doubles ou ombres des danseurs. Il aura recours à ces technologies tout au long des années 2000, depuis *Fluid Canvas* (2002) jusqu'à *Xover* (2007).

De la même manière que Cunningham, chaque interprète chez Kitsou Dubois peut être observé pour ce qu'il effectue dans un espace donné, indépendamment de ses autres partenaires. Sans hiérarchie, les danseurs accomplissent leurs mouvements simultanément. L'apparente simplicité des gestes effectués, chez Cunningham ou chez Dubois, est en fait trompeuse : les mouvements doivent répondre à un tout complexe, calculé. Chez le premier, le rythme est très important, alternance de temps forts et faibles, d'élan et d'équilibres rompus, mouvements stoppés nets, comme arrachés à une continuité trop logique.

Kitsou Dubois rencontre au milieu des années 1970 le chorégraphe et danseur japonais Hideyuki Yano⁶⁵⁸ qui s'était installé à Paris en 1973 et qui y fonde en 1976 le Groupe Ma Danse Rituel Théâtre, plus communément appelé le Groupe Ma⁶⁵⁹.

⁶⁵⁸ Pédagogue dévoué, Yano organise de nombreux ateliers permettant à de nombreux danseurs de bénéficier de son approche, dont Dubois ou Greene. La danse pour lui doit exprimer un état intérieur, surtout ses sensations et ses désirs. Outre la danse, il s'intéresse également beaucoup à la musique et aux relations que l'un et l'autre peuvent tisser. Il travaille donc la musique telle une matière, dont ses collaborations avec des compositeurs emblématiques des années 1970-1980 témoignent : Ruo Noda, Jean-Claude Eloy, Michel Chion entre autres. Il travaille occasionnellement à des créations théâtrales, comme *Sans titre, 1* en 1987 avec le dramaturge et metteur en scène Jean-Luc Lagarce (1957-1995).

⁶⁵⁹ Dans ce groupe, on retrouve des chorégraphes tels que Mark Tompkins, François Verret et Karine Saporta. Deux ans avant sa disparition, il fut nommé directeur du Centre chorégraphique national de Besançon-Franche-Comté, actuellement dirigé par le couple Héla Fattoumi et Éric Lamoureux depuis

Auprès de lui, Kitsou Dubois collabore avec l'américaine Lila Greene⁶⁶⁰, qui avait également suivi la formation à la technique Erick Hawkins et qui était arrivée en France en 1975. Parallèlement, elle s'intéresse au travail de Steve Paxton⁶⁶¹, fondateur au début des années 1970 de la pratique du *Contact Improvisation*, « l'improvisation contact », en proposant notamment à ses étudiants de tenir compte de la chute comme d'une éventualité presque inévitable et par conséquent de l'utiliser comme matériel de rencontre, afin de rester en contact le plus longtemps possible tout en évoluant dans l'espace et dans le mouvement, depuis l'immobilité – relative selon le chorégraphe américain – jusqu'à un mouvement plus athlétique. Paxton envisage cette pratique comme une manière de rester en contact physique grâce aux différents points d'appui, qui ont aussi une grande valeur symbolique dans sa pensée.

Au début des années 1980, Kitsou Dubois enseigne aux adultes psychotiques et aux étudiants d'écoles d'arts. En 1989, elle est lauréate de la Villa Médicis « Hors-les-murs » pour effectuer un séjour à la NASA (National Aeronautics and Space Administration, fondée en 1958) à Houston, aux États-Unis. Lors de son séjour à Rome, elle travaille avec des architectes qui collaborent avec le Centre National d'Études Spatiales (CNES) et qui rencontrent alors des problèmes d'ergonomie et d'orientation avec les astronautes. Dès 1991, elle collabore avec le CNES afin de mener différentes actions, en particulier autour de l'entraînement des astronautes à partir d'un entraînement à base de danse pour régler ces problèmes, mais aussi pour l'étude du mouvement en apesanteur et divers projets artistiques. À la suite de quoi, elle a pu réaliser un vol parabolique qui a bouleversé son travail. Elle y perçoit de nouvelles possibilités grâce à « l'expérience de la liberté de mouvement, de la sensation de vide », qui lui fait prendre « conscience que notre schéma corporel est construit sur la gravité.⁶⁶² »

En 1994, elle crée sa première pièce *Gravité Zéro*, dans laquelle le spectateur fait face à un dispositif singulier : des paravents cachent les danseurs qui ne sont visibles par le

mars 2015, pour le projet Viadanse. [En ligne] URL : <https://viadanse.com/le-projet> (Dernière consultation le 30 juillet 2019)

⁶⁶⁰ De 1976 à 1986, Greene est une interprète de premier plan chez Yano. Elle travaillera avec Dubois pour la création *Gravité Zéro* en 1994.

⁶⁶¹ Danseur, chorégraphe et pédagogue (1930), Paxton étudie avec Merce Cunningham avant d'entrer dans la compagnie de José Limón en 1959, avant de rejoindre la compagnie de Merce Cunningham deux ans plus tard. Il est l'un des membres fondateurs du Judson Dance Theater de New York, avec la chorégraphe américaine Trisha Brown en 1962.

⁶⁶² SOUISSI, Meriem, « Toucher aux limites du corps », dans *Temps libre*, 16 novembre 2014.

spectateur que grâce aux miroirs positionnés à 45° en fond de scène, un plan incliné et des bascules de différentes tailles permettent à certains danseurs d'entrer dans l'espace scénique la tête en bas. Les danseurs glissent sur le sol, et par l'effet de miroir qui lui est imposé, leur poids est totalement occulté, laissant le spectateur dans un trouble des sens.

En 1999, elle soutient sa thèse en « Esthétique, Sciences et Technologies des Arts » sur *l'Application des techniques de danse au vol en apesanteur, une danseuse en apesanteur*, dirigée par Jean-Marie Pradier à l'Université de Paris VIII. Elle sera ensuite en résidence Arts et Sciences à l'Imperial College de Londres durant deux ans. Sa résidence à Londres avec l'agence arts/sciences « Arts Catalyst » à l'Imperial College s'effectue avec le BioDynamic Group⁶⁶³, groupe de scientifiques spécialistes en neurophysiologie et en biomécanique, pour étudier le contrôle des corps dans des états de gravité modifiés, y compris l'apesanteur. Durant cette période, elle effectue un vol parabolique organisé par The Arts Catalyst Project Atol Flight Operations, dans le centre de formation des cosmonautes Yuri Gagarin à la Cité des Etoiles près de Moscou avec la Recherche Spatiale Russe⁶⁶⁴. Durant ce vol, Kitsou Dubois a étudié la capacité de trois danseurs-acrobates à contrôler des mouvements définis en apesanteur, il s'agit de Mathurin Bolze, Jörg Müller⁶⁶⁵ et Laura de Nercy. Elle utilise alors la majeure partie de l'intérieur de l'avion comme studio/scène pour la recherche de mouvements complexes purs pendant dix paraboles.

À partir de ces expériences, elle s'intéresse au phénomène d'apesanteur, comme point de départ d'une nouvelle exploration du mouvement, de la perception de l'environnement et du temps, les rapports à la matière et à l'autre. Peu à peu, elle va s'intéresser à des milieux dans lesquels la gravité est altérée, comme dans les vols, mais aussi dans l'eau.

En mars 2002 et avril 2003, elle et ses danseurs participent à deux campagnes de vols paraboliques de l'ESA (European Space Agency) de Bordeaux. Au cours de ces vols, le Dr

⁶⁶³ Composé des chercheurs suivants Professeur Bob Schroter, Dr Nick Davey, Dr Olga Rutherford, Dr Anthony Bull, Dr Alison mcgregor, Dr Steve Rawlinson, Dr Paul Strutton et Dr Alex Nowicky.

⁶⁶⁴ Elle a réalisé plus d'une vingtaine de vols paraboliques, notamment avec l'Observatoire de l'Espace du CNES).

⁶⁶⁵ Mathurin Bolze (1975-) est circassien, trampoliniste et metteur en scène. Il crée en 2001 sa compagnie Les Mains, les pieds et la tête aussi (MPTA). Jörg Müller (1970-) est un jongleur allemand installé en France. Tous deux collaborent avec Yoann Bourgeois, Bolze pour *Cavale : Recherche de la base et du sommet* de Yoann Bourgeois en 2010 et pour sa propre pièce *Nuage* avec Alexandre Tharaud et Yoann Bourgeois (2013) ; Müller pour *Noustube #1 : Autoportrait* en 2013, conçu par Jörg Müller et mis en scène par Yoann Bourgeois.

Nick Davey⁶⁶⁶ mène une étude neurophysiologique visant à comprendre le contrôle cortico-spinal⁶⁶⁷ du mouvement dans diverses conditions gravitationnelles.

Elle entretient des liens étroits entre recherche scientifique et technologique et recherche artistique. Chercheuse, elle mène différents projets à universitaires et scientifiques, notamment en tant que chargée de cours à l'Université Denis Diderot-Paris 7, ou avec le Laboratoire CALHISTE de l'Université de Valenciennes et le chercheur Nicolas Lissarrague pour expérimenter la décomposition de l'image, lors de la création du spectacle *Attractions plurielles* (2014). Ses spectacles se situent à la frontière entre cirque, danse et arts visuels.

Pensé comme un parcours expérimental, *Attractions plurielles*⁶⁶⁸ (Figure 74) immerge le spectateur dans une découverte des modes d'attraction entre deux corps, sur terre, en suspension, dans l'eau et en apesanteur. Le duo commence d'abord son exploration sur terre, avant de le travailler dans l'eau, puis dans les airs. Les corps des deux interprètes se fondent peu à peu aux images projetées. L'absence d'impact de la chute que la suspension permet d'imaginer qu'il s'agit en réalité d'une chute perpétuelle et ininterrompue.

⁶⁶⁶ Rencontré à Londres dans le biodynamic Group.

⁶⁶⁷ Il s'agit d'une zone située entre le cortex moteur et les motoneurones de la moelle épinière, qui permet le contrôle volontaire des muscles.

⁶⁶⁸ Création présentée le 13 mars 2015, au Boulon – Centre national des arts de la rue, Vieux-Condé, dans le cadre du « Cabinet de curiosité » du phénix – Scène nationale de Valenciennes.

Conception et chorégraphie : Kitsou Dubois ; Avec et par : Pauline Barboux & Jeanne Ragu ; Scénographie et création costumes : Barbara Kraft ; Chercheur associé : Nicolas Lissarrague – Laboratoire Calhiste ; Création musicale : Cyril Hernandez ; Collaboration scénique, régie générale : Sylvain Giraudeau ; Création vidéo : Do Brunet ; Création lumière : Elsa Revol ; Production & diffusion : La Magnanerie ; Partenaires coproducteurs: Espace des arts, Scène nationale de Chalon-sur-Saône, La brèche, Pôle national des arts du cirque de Basse Normandie – Cherbourg, l'Agora, Scène nationale d'Evry, Académie Fratellini – Ecole des Arts du Cirque, Saint-Denis, Festival l'Entorse – Lille, La Faïencerie – Théâtre de Creil, scène nationale en préfiguration. Avec l'aide à la Création Cirque du Ministère de la Culture et de la Communication – D.G.C.A et l'aide au développement et à la production du dicréam – C.N.C. En partenariat avec le Laboratoire Calhiste – Université de Valenciennes, La Ville de Paris, La Mairie du 18ème arrondissement et l'Observatoire de l'Espace, le laboratoire Arts-Sciences du CNES Avec le soutien du Conseil Général de Seine-Saint-Denis et de la Ville du Pré-Saint-Gervais.



Figure 74. Kistou Dubois, *Attractions plurielles* (2015) © Patrick Berger/ArtComArt

Dans ses recherches, elle cherche à « faire exister une trajectoire entre la réalité d'un mouvement avec poids et celle d'un mouvement sans poids.⁶⁶⁹ » Il s'agit de faire accéder le corps à une nouvelle dimension, sans pesanteur, qui est le « lien de toutes choses » et « qui règle l'organisation de la matière et crée notre décor quotidien⁶⁷⁰ », pourquoi pas pour tendre à l'évolution de notre statut de bipède, de la même manière qu'il y a eu la phylogénèse, qui a permis aux espèces de sortir du milieu marin pour accéder au milieu aérien, en passant de la quadrupédie à la bipédie, par volonté d'adaptation.

Elle s'intéresse particulièrement à la manière dont la gravité, la force et le poids se modulent en fonction de l'espace dans lequel le corps se trouve. Le poids est par exemple la fonction de l'attraction subie par la masse d'un objet, et l'astre sur lequel cet objet se trouve peut donner des caractéristiques différentes à son poids. Sur la Lune, le poids d'un objet représente un sixième de ce qu'il est sur Terre ; ou alors sur une orbite située à 300 kilomètres de surface terrestre, la gravité a encore une valeur de 9 dixièmes. Dans l'espace, l'absence de perception du poids vient de l'absence d'obstacle, ainsi satellites et astronautes tombent sans fin, le sol se dérobe sans arrêt sous leurs pieds. Lors des vols spatiaux, on parle alors de « microgravité » plutôt que d'« impesanteur », car celle-ci n'est pas totalement absente.

⁶⁶⁹ DUBOIS, Kistou, *Application des techniques de la danse à l'entraînement du vol en apesanteur : une danseuse en apesanteur*, Thèse de doctorat, sous la direction de Jean-Marie Pradier, à l'Université de Paris 8, soutenue en 1999, p. 8.

⁶⁷⁰ *Op. cit.*, p. 47.

En citant Gaston Bachelard, Kitsou Dubois s'intéresse à la rencontre entre deux imaginaires, celui de l'être d'une part, et celui de l'âme d'autre part. Le premier est le lieu d'une poésie de la vie physique, qui cherche à faire sentir, plutôt qu'à dire ce qu'est l'être exactement. Le second parce que l'âme veut satisfaire un désir d'ascension que le philosophe et la chorégraphe qualifient de « naturel ». Bachelard insiste sur ce point en précisant que le vœu humain d'accéder au vol provient du fait que :

(...) si la plus grande des responsabilités humaines — physiques et morales — est la responsabilité de notre *verticalité*, combien le rêve qui nous redresse, qui dynamise notre droiture, qui tend l'arc de notre corps des talons à la nuque, qui nous débarrasse de notre poids, qui nous donne notre première, notre seule expérience aérienne, combien un tel rêve doit être salutaire, réconfortant, merveilleux, émouvant.⁶⁷¹

Dans l'imaginaire collectif, la figure qui permet d'accéder, même de manière éphémère et symbolique à cette dimension, est le danseur et même encore plus celle de la danseuse, qui juchée sur ses pointes, va défier les lois de la pesanteur en tentant l'impossible : l'élévation vers le haut. Les sauts de la danseuse sont autant de « tentatives ».

Dans sa thèse, Dubois ne manque pas de revenir sur les difficultés physiologiques⁶⁷² qu'entraînent les vols en « microgravité » ou en apesanteur. Le métabolisme est modifié, ainsi que le système cardiovasculaire, qui subit des altérations dues à la perte de masse corporelle et à une légère atrophie musculaire. Le corps est soumis à une altération des sens, par des troubles dus à la microgravité, qui inhibe les informations gravitationnelles de l'oreille interne. D'autre part, il y a des contradictions entre ces informations et les entrées visuelles qui aboutissent, par le système nerveux central, à une réinterprétation des messages transmis en accélération linéaire. Or, l'entraînement du danseur lui permet de développer la sensation du corps, la conscience de l'axe dans lequel il se situe, la connaissance du schéma corporel, du poids et du travail musculaire. La première conquête pour tout être, depuis sa naissance, est celle de l'axe vertical, que l'on observe dans l'apprentissage de la marche chez un enfant. On

⁶⁷¹ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1992, p. 43.

⁶⁷² Les astronautes sont à 50% atteints de « cinétose », une maladie de l'adaptation, du même type que le mal de mer, le mal des transports, le mal de l'espace.

observe les variations, les oscillations de la colonne vertébrale qui cherche la juste orientation pour *tenir debout*.

La danse pour Kistou Dubois est un des endroits où peuvent s'exprimer tous ces états de corps.

Dans la danse classique, le langage est acquis de longue date, il est constitué par un code que tout le monde emploie sans le remettre en cause. Dans la danse contemporaine, le langage se cherche et se forme à mesure. Il est signifiant parce qu'il cherche à découvrir une gestuelle porteuse de sens, tout en utilisant des mots pour signifier les mouvements qui gardent leur liberté d'interprétation. Les mots en danse cherchent à préciser les gestes mais aussi les états, mais aussi des intentions, des directions, etc.⁶⁷³

2.2. Dispositifs de la chute et de la suspension : processus

Le point de départ des créations de Yoann Bourgeois s'effectue, depuis sa nomination à la tête du CCN2, dans les locaux du Grand Studio. Les dispositifs et éléments scénographiques sont conservés dans un entrepôt situé dans la commune du Versoud, non loin de Grenoble. Y sont également entreposés les costumes. Il navigue alors entre son domicile situé non loin de là, le Studio de Grenoble et le hangar du Versoud. Cette proximité géographique entre tous les pôles lui permet d'avoir un regard sur chaque étape de la création.

Le metteur en scène a reçu plusieurs commandes pour ses pièces. La première, il la reçoit dès la fondation de sa Compagnie en 2010 pour *Cavale : Recherche de la base et du sommet*, duo créé avec Lucien Reynès et demandé par la MC2⁶⁷⁴, Scène nationale de Grenoble. La pièce est un duo qui se joue du panorama à flanc de colline et suscite le vertige.

Au départ, ce spectacle [*Cavale*] était une commande destinée à investir un lieu et à amplifier ses dimensions vertigineuses. J'ai cherché à construire un espace qui pourrait composer directement avec l'émotion que j'avais face à ce paysage. Ce n'est pas une scénographie qui crée un focus sur l'espace scénique, au contraire elle invite à considérer

⁶⁷³ DUBOIS, Kistou, *op. cit.*, p. 163.

⁶⁷⁴ Maison de la Culture.

le panorama d'une manière minimale : un petit escalier donne une direction vers un grand ciel.⁶⁷⁵

Un cycle de créations s'amorce alors autour de grandes œuvres musicales pour travailler la « figure » - élément traditionnel de l'écriture circassienne dans une indiscernable proximité avec le « motif », et permettant à cette nouvelle écriture du cirque de s'émanciper de la tyrannie toute puissante du « spectaculaire ». Ce cycle fait naître en 2010 *Les Fugues*, qui sont de petites pièces spectaculaires pour un homme ou une femme et un objet (un homme et un trampoline, une femme et la Balance de Lévité par exemple) écrites depuis *L'Art de la fugue* de Bach. L'année suivante, il crée *L'Art de la fugue*, pièce dans laquelle on retrouve le trampoline-escalier de *Cavale*. En partant de *L'Art de la Fugue* de Bach, œuvre inachevée commencée par le compositeur vers 1740 qu'il entreprit jusqu'à sa mort en 1750, Yoann Bourgeois explore une composition musicale, à partir des thèmes, de la structure de la partition, permettant de jouer avec le temps. Il développe ainsi une composition acrobatique et chorégraphique, dans laquelle les motifs se déclinent en variations, qui apparaissent et disparaissent tout au long du spectacle.

En 2012, il effectue un voyage en Chine sur l'invitation des acrobates de l'école d'art de Dalian. Il crée avec ces derniers la pièce *Wu-Wei*, dans laquelle il cherche à définir le *wu-wei*, principe issu du taoïsme qui se traduit en français par « le non-agir ». Cette idée trouve un écho pour Bourgeois dans la quête de l'harmonie naturelle mais aussi dans sa conception de l'interprète comme « vecteur », sorte de centre dans lequel se croisent toutes les forces physiques qui le mettent en mouvement. Il tente alors de travailler au concept de « non-manipulation ».

En 2014, il crée *Celui qui tombe*, sorte de fable racontant comment une micro-humanité constituée de trois hommes et trois femmes tentent de tenir sur une plateforme, un sol qui va être mobilisé par différents mécanismes, celui de l'équilibre, de la force centrifuge lorsqu'il devient plateau tournant, celui du ballant, lorsque le plateau suspendu devient une balançoire gigantesque qui menace de faire passer par-dessus bord les six interprètes.

⁶⁷⁵ COULON, Aurélie, « Entrer en relation. Entretien avec Yoann Bourgeois », Revue *Agôn*, n°5, Dossier « L'entrée en scène : c'est par où ? », 2012, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/agon/2361> (Dernière consultation le 15 septembre 2021)

En 2016, à l'occasion de la réouverture de La Scala à Paris qu'ils ont acquise et restauré en salle de spectacle, Mélanie et Frédéric Biessy⁶⁷⁶ commande à Yoann Bourgeois une pièce à l'occasion de la réouverture en septembre 2018. Le projet s'intitulera *Scala*. La pièce *Fugue VR* lui a été commandée en 2018 par la Biennale de la Danse de Lyon.

En 2017, il est appelé à participer à l'opération « Monuments en mouvement » et du Théâtre de la Ville-Hors les murs, et présente au Panthéon un cycle déambulatoire de courtes pièces intitulé *La Mécanique de l'histoire, une tentative d'approche d'un point de suspension*⁶⁷⁷, dans chaque salle du monument : au centre où se trouve le pendule de Foucault⁶⁷⁸, ainsi que les quatre salles autour. Yoann Bourgeois y installe des « dispositifs physiques » élaborés avec l'ingénieur Nicolas Picot autour de notions telles que l'Inertie, la Trajectoire, l'Équilibre et l'Énergie.

En 2018, il crée *Passants* pour le défilé d'ouverture de la 18^e Biennale de la Danse de Lyon présenté place Bellecour. Le dispositif est constitué d'un trampoline autour duquel s'élève un escalier hélicoïdal. La pièce réunit 22 amateurs de 7 à 70 ans, qui accompagnent les acrobates Yoann Bourgeois, Damien Droin, Émilien Janneteau et Lucas Struna.

En 2016, Yoann Bourgeois est contacté par la cheffe d'orchestre Laurence Equilbey, directrice musicale d'Insula orchestra et d'Accentus. Au départ, il s'agit d'une collaboration pour un clip vidéo. Mais au fil de la conversation, le metteur en scène et la cheffe d'orchestre échangent à propos de Mozart et de son *Requiem en ré mineur (KV. 626)*, composé en 1791, mais achevée par Franz Xaver Süßmayr, élève de Mozart après le décès de ce dernier. En

⁶⁷⁶ Producteur de théâtre, de danse, de musique et de nouveau cirque, Frédéric Biessy a créé la Compagnie Les Petites Heures en 1986. Ils ont notamment collaboré avec les artistes ou auteurs suivants : Yasmina Reza, Victoria Thierrée-Chaplin, Michèle-Anne de Mey, Luc Bondy, Éric Lacascade, Bartabas, Christophe Rauck, Fabrice Murgia, Josef Nadj parmi d'autres.

⁶⁷⁷ Conception et Mise en Scène : Yoann Bourgeois ; *La Balance De Lévité* : Conception Marie Fonte, Yoann Bourgeois ; Scénographies : Yoann Bourgeois, Didier Goury ; Création Musicale : Florentin Ginot, Lola Malique ; Collaboration musicale : Dirk Rothbrust ; Réalisation en Informatique Musicale : Martin Antiphon ; Son : Antoine Garry ; Lumières : Jérémie Cusenier ; Costumes : Sigolène Petey ; Costumes de *La Balance de Lévité* : Ginette ; Réalisation Scénographies : David Hanse, Nicolas Picot (C3 Sud Est) ; Maîtrise d'œuvre et Construction : C3 Sud Est, Cenic Construction, Ateliers De La Mcb°, Maison de la Culture de Bourges ; En collaboration avec Joël Chevrier (Professeur de Physique)

Dans le cadre de l'opération *Monuments en Mouvement* du Centre des Monuments Nationaux. Avec Yoann Bourgeois, Estelle Clément-Bealem, Raphaël Defour, Sonia Delbost-Henry, Damien Droin, Émilien Janneteau, Elise Legros, Jean-Yves Phuong, Lucas Struna, Yurié Tsugawa.

⁶⁷⁸ Le pendule de Foucault, qui tient son nom à son inventeur Léon Foucault, est un dispositif qui permet de mettre en évidence la rotation de la Terre.

2019, la pièce est créée dans le cadre des Nuits de Fourvière à Lyon, puis présentée à la Seine Musicale, sur l'île Seguin, à Boulogne-Billancourt quelques semaines plus tard.

2.2.a. *Écrire le cirque, écrire le(s) drame(s)*

2.2.a.1. *L'Art de la fugue* : catastrophes et variations

Le spectacle *L'Art de la fugue* est imaginé pour un duo, qui est en fait un trio, si l'on tient compte de la pianiste présente tout le long de la pièce, qui est en fait un quatuor, si l'on compte le compositeur Bach, qui est en fait un quintuor, car la voix rocailleuse et rouleuse de Gaston Bachelard vient surplomber les deux interprètes par moments, qui est en fait un sextuor, tant la présence du cube est imposante.

Il y a la matière aussi. Celle de la musique de Bach qui roule et se déroule avec quelques pauses çà et là, celle du cube, apparemment monolithique et sans qualité particulière et celle des corps, qui eux aussi agissent et sont agis tels des objets, dont on ne sait s'ils sont manipulés par le cube ou par la musique. Sur scène, se trouve un immense cube de bois qui va peu à peu se déconstruire, car il n'est en réalité qu'une structure complexe de plusieurs morceaux de bois, qui vont révéler son espace intérieur : un trampoline. Ils sont en tout cas mus par des forces, un certain rapport à la valeur physique et concrète, aux mouvements volontaires et involontaires, imposés par cet espace si imprévisible.

Car il y a aussi l'imprévisibilité. Lorsque la danseuse Marie Fonte s'approche au début du spectacle de ce cube géant, et qu'elle le touche, le caresse, l'examine et tente de le manipuler, peut-être par jeu, pouvait-elle présager qu'il allait se déconstruire peu à peu, en poussant un des éléments en bois qui le constitue, dont la chute entraîne d'autres chutes de ses éléments et qu'il finit par s'effondrer avec fracas ?

La pièce est très progressive, selon trois trajectoires distinctes, qui dessinent des lignes dans l'espace : il y a d'abord l'entrée de la pianiste, Célimène Daudet, qui arrive de cour à jardin, et qui prend place à son instrument, prenant soin de lever le couvercle du clavier et de déposer sa partition sur le pupitre ; puis Marie Fonte, la danseuse, qui traverse le plateau

en diagonale depuis le lointain ; et enfin Yoann Bourgeois, le circassien, qui arrive selon une perpendiculaire vers la face.

Ils s'installent, tout comme la musique s'installe. Prenant le temps de bien déposer chaque élément constitutif de la pièce. À la manière dont la pièce se clôt également.

Après l'arrivée dans la pénombre de la pianiste, le premier élément qui saute aux yeux du spectateur, c'est le positionnement du cube sur la scène : il n'est pas centré, il se trouve légèrement décalé à cour. Le piano est lui aussi décalé. Et la première idée serait que le spectacle va se dérouler dans l'espace central, entre le piano et le cube. De plus, le cube n'occupant à première vue tout l'espace, il crée un rapport d'extériorité. Il est en soi un contrepoint au piano situé à jardin. Leur matérialité est différente, toutefois, tous deux se plient et se déplient. De plus, l'ajout de la voix enregistrée de Gaston Bachelard, lisant son texte « Du rêveur éveillé », vient apporter un nouveau contrepoint, elle décentre tout ce qui vient d'être installé, puisqu'elle laisse apparaître un élément qui n'est pas visible au plateau, ouvrant une porte sur l'invisible et sur la voix poétique comme matière.



Figure 75. Yoann Bourgeois, *L'Art de la fugue*, 2011 © Maxime Dos

Les trajectoires des trois interprètes présents au plateau viennent converger vers ce cube. La pianiste est en effet tournée vers lui lorsqu'elle joue. Les deux circassiens rencontrent littéralement l'espace du cube et y sont confrontés dans sa matérialité. Cependant, au départ, chaque élément de la pièce est distinct, séparé des autres. Ce que la pièce met en place c'est l'agencement de ces différents éléments entre eux. Nous sommes

donc face à un monde multiple, le dispositif se dépliant à l'infini, montrant les différents possibles d'une certaine réalité donnée, un peu sur le mode de la physique quantique.

Le dispositif, développement multifacette d'un agrès de cirque, devient alors un jeu d'enfant au sens littéral du terme. (Figure 75) Conçu par Goury⁶⁷⁹, il est un véritable espace ludique pour Yoann Bourgeois et Marie Fonte, les deux interprètes de la pièce. Les relations entre eux vont être compliquées par une série de catastrophes, de réactions en chaîne, issues des forces qui agissent le dispositif. (Figures 75 et 76) Le rebond, la chute, la glissade, les apparitions et les disparitions, y compris dans le dispositif lui-même par le biais des trappes situées dans les marches de l'escalier. La structure prend tour à tour l'aspect d'un toboggan, d'un grenier farceur avec ses trappes et ses rangements facétieux, un espace de cirque, un film muet burlesque qui joue de catastrophe en catastrophe, comme dans *Steamboat Bill Jr.* de Buster Keaton (1928), dans lequel par ailleurs l'acteur tombe plus d'une vingtaine de fois de différentes manières.



Figure 76. Yoann Bourgeois, *L'Art de la fugue* © Christophe Manquillet

⁶⁷⁹ Architecte de formation, Didier Goury-Strelnikov, dit Goury, collabore avec les chorégraphes François Verret (de 1980 à 1989), Josef Nadj (de 1986 à 1999), Dominique Boivin pour le spectacle *Casse noisettes* présenté à l'Opéra de Lyon en 2000 et dernièrement avec Nasser Martin Gousset. Il a réalisé les scénographies de Yoann Bourgeois pour *La Balance de Lévité*, *Fugue/Trampoline*, *La Mécanique de l'histoire* et *Passants*. Il a également collaboré à plusieurs reprises avec le circassien Mathurin Bolze pour *Du goudron et des plumes* (2010), *Barons perchés* (2015) ou *Les Hauts plateaux* (2019).

La notion de jeu est centrale chez Yoann Bourgeois, elle rejoint ses lectures de Roger Caillois, qui a théorisé les différentes catégories de jeu⁶⁸⁰. Le jeu pour lui est donc synonyme de retour dans le monde de l'enfance⁶⁸¹, mais aussi de jeu théâtral. Le cirque, la danse, le théâtre sont des territoires qu'il explore en s'amusant, en trouvant de toute situation des ressorts ouvrant sur le rêve, l'imaginaire, les dimensions parallèles, visibles *et* invisibles, permettant de réimaginer le monde, de le réenchanter, tout en ayant une lecture tragique de la condition humaine.

Le jeu chez Yoann Bourgeois se situe entre le vertige et le simulacre tels que définis par Caillois. Il interroge ainsi la présence, l'équilibre et le risque. Ce que révèle le jeu, grâce au rêve et à l'imaginaire convoqués, et la voix de Bachelard illustre ce propos, ce sont des dimensions inexistantes *a priori*, dans la mesure où il arrive quelque chose, parce qu'il y a rencontre. Rencontre entre les corps, mais aussi rencontre entre un corps et un objet. Les trois trajectoires dessinées par les deux interprètes et la pianiste au début du spectacle révèlent en quelque sorte les différentes dimensions que le spectacle va déployer au fur et à mesure.

La musique est bien évidemment centrale dans la pièce. La seule parole que nous entendons est celle d'un absent, Gaston Bachelard. Les deux interprètes sont silencieux, et l'unique voix que nous entendons est celle de la musique de Bach. Le début de la pièce est assez long, nous entendons seulement la pianiste, avant de voir arriver les deux interprètes. Cependant, l'écriture musicale déborde la seule musique de Bach.

Bach a écrit *L'Art de la fugue (die Kunst der Fuge)* qu'il a commencé entre 1740 et 1742 et qu'il a poursuivi jusqu'à sa mort en 1750. La première édition contenait 12 fugues et 2 canons. Considéré comme le « testament » du compositeur, son œuvre ultime, *L'Art de la fugue* représente l'apogée de son écriture, et met en exergue son style contrapuntique, considéré comme un exercice intellectuel pas nécessairement destiné à être interprété, et surtout resté inachevé.⁶⁸²

En musique, le contrepoint est une discipline d'écriture musicale classique qui consiste en une superposition de lignes mélodiques distinctes. La fugue répond à des principes de

⁶⁸⁰ Pour rappel : agôn, mimicry, alea et ilinx.

⁶⁸¹ Nous consacrerons dans ce même chapitre notre point 2.3 à cet aspect, p. 333 et suivantes.

⁶⁸² Cette œuvre est en tout cas novatrice en de nombreux points, et Glenn Gould, grand interprète de Bach au piano, aurait dit qu'après avoir joué Bach, il ne pouvait passer qu'aux œuvres de Stockhausen. C'est dire le grand écart temporel et stylistique que Bach atteint à son époque.

composition stricts ayant plusieurs parties. Elle est basée sur le principe d'imitation dans laquelle un thème principal puis un ou plusieurs thèmes secondaires semblent « fuir » sans cesse de voix en voix.

Le contrepoint selon Yoann Bourgeois se trouve au niveau du jeu et plus précisément de son aspect mécanique, qui se trouve dans l'espace « entre ». Cela peut être entre deux pièces du metteur en scène, mais aussi entre deux actions, deux mouvements. La question de l'écart est primordiale. C'est dans la fuite d'une voix vers l'autre dans le contrepoint que se situe cet écart. D'autre part, une lecture possible du spectacle reste d'entrevoir la place du piano ici comme dans le cinéma muet, et en cela l'exemple de Buster Keaton est révélateur. Dans le cinéma muet, les matériaux mis en œuvre par le pianiste accompagnateur visent la plupart du temps, deux objectifs :

- une illustration sonore qui vient renforcer ce qui est montré à l'écran, accentue un effet comique par exemple (synchronisme par exemple)
- un clin d'œil au spectateur qui retrouve dans une situation inconnue présentée par le film, un thème musical qui lui est familier (thèmes classiques, chansons, romances à la mode, etc.)

Dans *L'Art de la fugue*, le lien avec la musique est complexifié par la partition de Bach, qui s'entend comme un ruban de notes qui vient envelopper les mouvements des interprètes, qui ne cherchent pas à reproduire de façon visuelle les effets sonores de la musique.

Cette création est sans doute inaugurale pour célébrer « l'art de la chute » chez Yoann Bourgeois, qui n'est pas sans lien avec le rire qu'elle peut entraîner. Dans son essai *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Bergson s'attache à expliquer que ce qui provoquerait le rire serait « du mécanique plaqué sur du vivant⁶⁸³ ».

Un homme, qui courait dans la rue, trébuche et tombe : les passants rient. On ne rirait pas, je pense, si l'on pouvait supposer que la fantaisie lui est venue tout à coup de s'asseoir par terre. On rit de ce qu'il s'est assis involontairement. Ce n'est donc pas son changement brusque d'attitude qui fait rire, c'est ce qu'il y a d'involontaire

⁶⁸³ Henri Bergson, *Le Rire. Essai sur la signification du comique* (1900), Paris, P.U.F., coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine », 1967, p. 29.

dans le changement, c'est la maladresse. Une pierre était peut-être sur le chemin. Il aurait fallu changer d'allure ou tourner l'obstacle. Mais par manque de souplesse, par distraction ou obstination du corps, *par un effet de raideur ou de vitesse acquise*, les muscles ont continué d'accomplir le même mouvement quand les circonstances demandaient autre chose. C'est pourquoi l'homme est tombé, et c'est de quoi les passants rient.⁶⁸⁴

En ce qui concerne les chutes répétées dans les spectacles et au cinéma notamment, et particulièrement dans les spectacles de Yoann Bourgeois, il est difficile de se satisfaire de telles avancées. En effet, ce qui pourrait se nommer un « art de la chute », et précisément dans son déploiement sur les scènes contemporaines circassiennes, provient du fait que nous, spectateurs, savons que les chutes sont volontaires. Notre rire provient du fait qu'il ait réalisé cette chute, qu'il l'ait performé *artistiquement*. Qu'il ait pris le pari de nous faire croire qu'il réalise cette chute de manière accidentelle, quand nous savons qu'elle ne l'est pas. L'enchaînement d'un mouvement – la chute – avec un autre – se relever ou sauter par exemple – peut également entraîner le rire, en cela que la temporalité est faite de ruptures, de ton, de geste, d'attitude.

Un des intérêts majeurs de *L'Art de la fugue* provient du fait qu'en dépit d'une introduction plutôt lente qui fait la part belle à la musique de Bach, les premiers instants du spectacle sont consacrés à déconstruire le cube qui nous apparaissait comme monolithique, parce que forme stable et posée. Cette déconstruction nous fait espérer ou craindre, selon notre état mental, que les deux corps des interprètes vont suivre cette logique. Et sommes-nous déçus ? En partie non. Tout ce qui aurait pu sembler stable et en équilibre dans les premiers instants du spectacle tombe peu à peu : le cube et toutes les parties qui le constituent, mais aussi les deux interprètes.

L'art de Yoann Bourgeois ici est donc de nous faire croire à ce qui s'enchaîne, aux petites catastrophes qui deviennent ses terrains de jeu(x). C'est dans la fluidité des mouvements, de leur enchaînement, dans les changements de direction, de vitesse et d'intention que l'acrobatie prend tout son sens et que nous y adhérons au terme du pacte théâtral qui veut que « nous croyions à ce que nous voyons ». Yoann Bourgeois joue avec la gravité, à la fois celle qui côtoie le sérieux, mais aussi celle des corps, qui peut être un ressort comique (et nous entendons dans la captation les rires des enfants qui illustrent bien ce

⁶⁸⁴ *Op. cit.*, p. 7.

propos). C'est ce passage de la gravité du drame à la gravité du corps qui se laisse glisser le long du plan incliné qui peut faire rire et qui émeut tout à la fois.

Il y a en effet d'un côté les chutes passives et subies dans la vie qui s'opposent aux chutes actives et calculées effectuées sur scène. Elles deviennent dans cette exposition, cette *surexposition* théâtrale, amplifiées, conformes à l'idée qu'on se fait d'une chute. Loin de provoquer le rire moqueur du spectateur, elles attisent le rire admirateur lorsque l'on imagine le travail qu'il leur aura fallu pour réaliser ces chutes *pour de faux*. De plus, même lorsqu'elles s'accompagnent d'un sentiment de peur et que la notion de risque s'installe en nous, nous les savons (la plupart du temps) sans conséquences pour les corps des interprètes. La blessure n'entre pas en ligne de compte dans de telles circonstances⁶⁸⁵, les corps ne présentent pas *a priori* de séquelles. De plus, elles revêtent différents sens qui sont propres au contenu du spectacle, qu'ils soient affectifs, psychologiques, descriptifs, narratifs ou symboliques. En outre, les chutes sont brèves, même lorsqu'elles sont répétées plusieurs fois, comme des moments de rupture éphémère dans le déroulé de l'action, et ce, contrairement aux chutes qui interviennent dans la vie quotidienne et qui sont dangereuses (fractures, blessures, coma, mort...), et dont l'issue peut obliger à une nouvelle temporalité (déplacement avec béquilles plus lent, de manière durable, illimitée ou à vie).

Dans le champ des arts du cirque, les reprises sont rares, et la question du répertoire est complexe. La notion est encore à l'état de questionnement pour nombre de praticiens qui aimeraient transmettre leurs créations.⁶⁸⁶

L'intérêt pour le motif de la *Fugue* dans le travail de Yoann Bourgeois se trouve peut-être à cet endroit. Les *Fugues*, qu'il envisage comme des « petites danses spectaculaires pour un homme et un objet » impliquent selon les cas trois balles, un trampoline, une table et un bâton, etc. Ses premières *Fugues* ont été créées entre 2008 et 2011, et continuent de tourner

⁶⁸⁵ Et ce, même si nous savons que les circassiens font partie des catégories d'artistes les plus exposés aux risques et aux accidents graves et/ou mortels. Nous renvoyons le lecteur à l'ouvrage : Philippe Goudard, *Le cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Saint-Gély-du-Fesc, Espace 34, 2010.

⁶⁸⁶ Nous renvoyons le lecteur à deux articles sur le sujet : WOLF, Kati, « Un répertoire pour les arts du cirque », Artcena.fr, 18 Octobre 2019 [En ligne] URL : <https://www.artcena.fr/article/un-repertoire-pour-les-arts-du-cirque> ; BOISSEAU, Rosita, « Le cirque veut se doter d'un répertoire », Le Monde, 21 Juin 2007, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2007/06/21/le-cirque-veut-se-doter-d-un-repertoire_926561_3246.html ;

et d'être réinventées dans le contexte de ses *Programmes* qu'il établit selon les commandes des théâtres et selon ses préoccupations du moment. Son spectacle *Celui qui tombe*, créé en 2013, tourne encore depuis, avec un casting différent. Le processus de transmission est donc en cours au sein de sa compagnie, et fait émerger des enjeux spécifiques à la reprise dans le champ des arts du cirque, interrogeant l'absence d'un répertoire autant que la formation des artistes.

La création des *Fugues* est à l'origine du projet de la compagnie de Yoann Bourgeois, qui a sans doute expérimenté la difficulté de l'idée de transmission durant son parcours dans les écoles de cirque, mais aussi lors de son passage au sein de la Compagnie de Maguy Marin⁶⁸⁷, avec laquelle il a travaillé à des reprises de créations passées, dont *May B* et *Umwelt*, et donc des questionnements qui parcourent le champ de la danse plus généralement.

En effet, le cirque, même à l'heure actuelle, bénéficie de peu de traces écrites, permises par les systèmes de notation en danse par exemple, qui commencent à être envisagés par les compagnies circassiennes.

Yoann Bourgeois s'intéresse à la question du motif en cirque, tiré de ce que l'on appelle « figure », comme un salto par exemple, ou une vrille, etc. À la suite de quoi, le motif musical a répondu comme parallèle et comme contrepoint à ces enjeux d'écriture et de dramaturgie, qui sont des grandes questions dans le cirque contemporain. Cette question du motif, comme dans le système d'écriture musical, permet de penser à la variation, à sa répétition, sa modification, sa persistance et sa durabilité.

L'Art de la Fugue de Bach utilise un motif musical sur les quatre premières mesures du premier contrepoint, qui se déploie sur 14 contrepoints (14 fugues) et 4 canons. Les phrases de notes s'inversent, se retournent dans tous les sens.

C'est un peu de cette manière que Yoann Bourgeois entrevoit son travail, et en particulier sa recherche du point de suspension qui s'accompagne toujours de la chute. Il plie, déplie, replie, comme un système *origamique* les motifs chorégraphiques et acrobatiques pour raconter de nouvelles histoires, en duo, en trio, ou en groupe plus conséquent. Ses petites pièces de cirque pensent un geste, un motif, une action, qui pourront être dépliés et déployés dans des variations ultérieures. L'utilisation des agrès/dispositifs scénographiques fonctionnent alors sur le même mode. C'est la raison pour laquelle on retrouve l'escalier, le

⁶⁸⁷ Voir pour reprendre l'exemple du plan incliné le spectacle *BiT* d Maguy Marin : <https://vimeo.com/lucriolon/bit-de-maguy-marin/video/160868062>

trampoline, et la manière si particulière dont l'un et l'autre cohabitent, aussi souvent dans ses pièces. Et ce, à la manière du geste de jonglage que Yoann Bourgeois a expérimenté dans ses premières années de pratique circassienne.

2.2.a.2. *Celui qui tombe* : relation(s) au monde

Celui qui tombe a été créé en 2014 pour la Biennale de la danse à Lyon par Yoann Bourgeois. Dans la pièce, six danseurs-circassiens tentent de garder leur équilibre sur une plateforme carrée. Cette micro-humanité ainsi formée, ce groupe est sans cesse mis à l'épreuve de leurs solitudes rassemblées et de la plateforme qui se meut sous leurs pieds.

Pour ce spectacle, Yoann Bourgeois signe la conception, la mise en scène et la scénographie. Il travaille avec des membres de sa compagnie depuis ses origines. Il fait appel à des techniciens du monde forain pour élaborer cette plateforme qu'il a imaginée et qui est montée sur une boule d'attache caravane, pouvant tantôt s'incliner, se balancer lorsqu'elle est suspendue, tourner sur elle-même à la manière d'un disque.

Ce travail est significatif de la démarche artistique de Yoann Bourgeois, qui s'intéresse particulièrement aux forces et au jeu, pour mettre en place forme, matières et sensations ; il est aussi représentatif de la pluridisciplinarité qui caractérise le metteur en scène, entre théâtre, danse, installation et cirque.

Le parti pris du spectacle est de mettre en exergue l'équilibre, la limite et le risque, mis en relation avec des forces physiques, telles que la gravité, la force centrifuge, mais aussi selon les balancements, rotations, équilibres du plateau de bois sur lequel les danseurs se tiennent, ou plutôt essaient de tenir.

Le caractère indéfini des costumes des danseurs-circassiens ainsi que la neutralité de l'espace sur lequel ils évoluent plonge d'emblée le spectateur dans une certaine atemporalité : les personnages de la pièce sont esquissés plus que marqués, et lorsque des individualités semblent émerger, elles disparaissent au profit du groupe qui se constitue au fur et à mesure de la pièce, comme une communauté fluctuante faite de va et vient incessants. Leur silence

participe aussi de cet effet. Tout est accentué par leurs déplacements et leur gestuelle qui guide la trame dans sa globalité.

L'époque bien que contemporaine – on pourrait dire qu'on reconnaît des vêtements contemporains certes – est assez floue, et aucune indication sur la durée de la fiction : notre imaginaire fait le travail, et les changements de lumières et d'ambiance lumineuses et acousmatiques accentuent les effets de reconnaissance de l'époque et d'un monde créé, et parfois les effets d'opacité de ce qui se trame réellement sur scène. Pourtant, le temps, et en particulier le rythme à la fois progressif mais aussi discontinu, semble dominer la pièce. Les accélérations de la plateforme accentuées par les courses effrénées des danseurs contrastent avec les moments de glissement ou de suspension des corps, petits objets flottants au bord de la plateforme.

L'utilisation de musiques différentes comme le deuxième mouvement de la *7ème symphonie* de Beethoven, Frank Sinatra chantant « My way » (reprise de Claude François « Comme d'habitude ») ou la Callas chantant l'*Ave Maria* participe de l'ambiance à la fois moderne et atemporel. Le chant entonné par les danseurs lors d'une accalmie des séismes produits par la plateforme entraîne la pièce dans une direction sereine, comme contrepoint brutal à l'ambiance de boîte de nuit que la musique techno souligne. Les contrastes sont ainsi très marqués. Deux ambiances se dessinent de manière caractéristique : la panique et le risque d'une part, dans les accélérations et les courses, et le calme dans les moments où les danseurs chantent en chœur. Les craquements de la plateforme, très audibles, participent à l'instauration de ce climat de risque et de panique : il n'y a pas de filet, pas de protection pour ces comédiens qui se voient suspendus à plusieurs mètres de hauteur et projetés par la plateforme jusque dans les coulisses lorsqu'elle se balance de droite à gauche.

Que nous raconte ce spectacle ? On voit 3 hommes et 3 femmes qui évoluent – et la question pourrait être : malgré eux ? - sur une plateforme qui soumet leurs mouvements et leurs déplacements de manière catégorique, quasi dictatoriale. Les forces générées les mènent du toboggan et du déséquilibre ainsi créé au mur à franchir seul ou en groupe, en passant par la rotation, qui évoque à la fois la rotation de la planète Terre, mais aussi la rotation d'un disque vinyl, en particulier lors de la séquence durant laquelle nous entendons Frank Sinatra, dont les effets de ralenti et de distorsion amènent particulièrement à cette comparaison, et le ballant, qui littéralement balance les comédiens sur la plateforme, comme sur un tapis volant ou comme pour signifier la répétition inéluctable de nos mouvements d'aller et venue.

Le jeu des lumières suit cette progression : la pénombre du début qui fait apparaître les comédiens/personnages, nous rappelant de manière lointaine le tableau du *Radeau de la Méduse* de Théodore Géricault, et revenant à intervalles réguliers comme pour signifier l'incertitude du monde, entre apparition sur terre et incompréhension de l'espace qui nous entoure. La lumière ne focalise que très rarement sur tel ou tel autre comédien, lorsqu'elle le fait, c'est pour accentuer les effets de solitude, et participe ainsi à la tension dramatique de la pièce. Elle sert également, comme nous l'avons dit plus haut à installer différentes ambiances, entre froideur et dureté du mur formé par la plateforme, l'obscurité colorée de la boîte de nuit et la lumière froide des spots du front de scène de la fin qui marque la fin inéluctable. Enfin, la lumière régit l'espace qui semble au cœur de la fable.

La mise en scène du spectacle *Celui qui tombe* de Yoann Bourgeois prend toute la place dans un espace scénique intégré à l'espace même de la scène : une sorte d'imbrication ou de mise en abyme de la scène, la scène sur la scène. La scénographie est un sol plan, un carré de 6 mètres de côté qui manipule mécaniquement le corps de l'acteur. Ce sol est mis en mouvement par de multiples mécanismes comme autant de dispositifs susceptibles de produire du mouvement à la place de l'acteur, remettant en jeu les forces des matières circassiennes: ballant, chute, vol, déséquilibre. Nous sommes tout de suite frappés par sa taille imposante, et la surface qu'elle occupe sur la scène.

Cette plateforme, qui est aussi bien mobile qu'immobile, peut également se transformer en pente très abrupte. Mais les craquements mentionnés plus haut sont presque toujours audibles, rendant ce lieu imprévisible. Cet espace se veut avant tout, comme dans de nombreux spectacles de Yoann Bourgeois, mais aussi dans de nombreux spectacles de cirque, comme étant un espace de jeu. Et le fait est que si nous mettions de côté la fable que le spectacle met en lumière, les mouvements opérés par la plateforme sont directement issus de disciplines circassiennes, traditionnellement plutôt ludiques (jonglage, clownerie...) ; les agrès du ballant (trapèze), rapport à l'objet, jeu d'équilibriste sont ici reconnaissables. Suspendue, la plateforme se met soudain à tourner. Sur ce plateau à pivot, chaque geste compte : par moments, un pas ou un bras délicatement levé suffisent à déplacer l'ensemble de la surface. Cette instabilité permanente tient le spectateur sur le qui-vive. (Figures 77-79)

D'autre part, la plateforme est légèrement surélevée par rapport au niveau de la scène, créant ainsi une zone d'ombre et de vide en-dessous de celle-ci, accentuant les jeux

d'apparition et de disparition des comédiens lorsque ces derniers se suspendent sous sa base ou lorsque dans la séquence finale, ils la poussent afin qu'elle se balance et qu'ils puissent jouer de ce mouvement en roulant sous elle ou en étant éjectés en coulisses.

Les corps des comédiens sont littéralement soumis à cette plateforme et ses mouvements de rotation, d'élévation, de balancement. Ils ne dessinent pas tout de suite l'espace, ils l'occupent davantage. Cependant, dans les deux grandes dernières séquences, ils s'autorisent à sortir de cet espace et à envahir l'espace autour et en-dessous de celle-ci. Tous les changements sont faits à vue : nous pouvons observer à plusieurs reprises l'arrivée d'un technicien claudiquant qui vient attacher ou détacher les câbles aux quatre coins de la plateforme. L'apparition de cet individu invite à s'interroger sur sa place et son rôle dans la fable : est-il là pour ramener le spectateur à l'espace de la réalité et du présent du spectacle ? ou bien est-il là pour accentuer la sensation que nous ne contrôlons ni les mouvements de la Terre ni nos propres déplacements, soumis aux lois physiques de la gravité notamment ? En tout cas, la destinée des comédiens est liée, voire même inscrite dans l'espace scénique. Le hors-scène devient alors le lieu du secret et de la dissimulation, comme si Yoann Bourgeois voulait évoquer les coulisses de l'univers imperceptibles par l'homme, et dans lesquels il lutte pour tenir, tenir debout, malgré les accidents.

C'est effectivement ce que le spectacle tente de mettre en lumière, en observant un espace particulier, pouvant tout aussi bien représenter le monde ou l'univers, et les corps qui l'occupent et le traversent.



Figure 77. Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, inclinaison



Figure 78. Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, rotation

Yoann Bourgeois a choisi de transformer ses comédiens en « figures », plus qu'en personnages à proprement parler, ils sont les représentants d'une « micro humanité », 3 hommes, 3 femmes, des couples pouvant se former, mais aussi des groupes et des individualités plus isolées par intermittence. Pour ce faire, le travail sur le corps en relation à l'espace a été accentué. Ils deviennent presque des objets que la plateforme, qui dans ce cas pourrait être un personnage qui régit le monde ou le monde lui-même soumis à des règles et des lois physiques, met à sa convenance. C'est un réel travail physique qui est demandé aux comédiens : la course sur la plateforme en rotation, et en particulier lorsque cinq comédiens sont couchés au sol, tombés de fatigue ou par accident, et que la sixième comédienne continue en sautant habilement au-dessus des corps gisant au sol, sans jamais les toucher ni même les frôler, cela relève d'une certaine virtuosité. L'effort est également considérable.



Figure 79. Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, ballant

La virtuosité se retrouve également dans les mouvements dansés de deux des comédiens qui dans la séquence de la rotation sur « My way » opère des phrases de danse hip-hop et font entrevoir ralenti et retour en arrière, en superposition du son distordu du disque qui semble passer à l'envers ; leurs mouvements suivent ce mouvement à l'envers, à rebours, et s'accompagnent de descente vers le sol, de pirouettes et de torsions du corps qui rendent leurs corps mous et malléables.

Par ce travail de la corporéité et du mouvement, dans un espace contraignant, ce spectacle rend clairement lisible les enjeux de l'équilibre et du déséquilibre que le metteur en scène a souhaité interroger. Les interrogations physiques sur les mouvements opérés par les comédiens nous conduisent inévitablement à interroger le monde contemporain. En effet, l'humanité doit continuer à tenir, malgré les accidents, les guerres, les changements climatiques, économiques ou politiques. Le recours à cette micro humanité de six individus revient à interroger l'entente commune, qui intervient à divers moments de la pièce, notamment lorsque la marche des uns ou des autres accentue l'inclinaison de la plateforme et que les rapprochements des comédiens indiquent qu'il y a une prise de conscience collective, ou lorsque dans la scène finale, la chute de l'un entraîne celle de l'autre, jusqu'au dernier.

Yoann Bourgeois mise également sur la solidarité qui unit les six interprètes sur ce plateau mouvant. Toutes et tous s'accrochent les uns aux autres pour éviter de basculer de l'autre côté, dans l'ombre, là où on ignore ce qu'il y a. Tels les naufragés du *Radeau de la Méduse*, ils tentent de conserver leur part d'humanité. Pourtant, tout se passe également sur

le mode ludique. Le spectateur a parfois l'impression de voir des enfants dans un parc de jeux ou d'attractions. Ils jouent à se faire peur, c'est sûr, et puis, tout cela est du théâtre après tout. Cette impression est accentuée lorsque le plateau, qui s'est rapproché du sol, entame une rotation qui s'accélère de plus en plus, au rythme d'un manège fou ou d'un carrousel abandonné. Les acrobates courent de plus en plus vite, tentant de s'adapter au rythme de la rotation, se dépassant peu à peu les uns les autres, comme pris par une panique générale de laquelle il faut sortir coûte-que-coûte. Tantôt solidaires, tantôt solitaires, ils semblent lutter pour leur survie. Et pourtant, à la fin, toutes et tous tombent, un à un. (Figure 80)



Figure 80. Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, tableau final

Durant la séquence décrite précédemment, la bande-son diffuse *My way* interprétée par Frank Sinatra. La chanson est légèrement modifiée voire *scratchée* à la manière d'un vinyl par un disc-jockey, épousant merveilleusement les changements de rythme et de rotation de la plateforme. L'effet de rembobinage est également utilisé, de manière sonore et de manière corporelle par les interprètes, qui refont une phrase dansée dans le sens inverse de l'exécution initiale : autre forme du thème-variation que Yoann Bourgeois emprunte à la musique.

De manière poétique, Yoann Bourgeois nous invite donc à repenser le vivre ensemble et la particularité de tout être humain : être et tenir debout. La création de l'espace scénique comme micro monde, ou micro planète qui dirige les corps et les mouvements des hommes fonctionne selon ce principe, servie par des ambiances lumineuses et sonores qui accentuent les effets de risque ou de communauté sereine. Si la scène est le lieu où il advient quelque

chose, où quelque chose arrive, alors le spectacle de Yoann Bourgeois répond à cette règle. La plateforme qu'il a créée est une source de potentialités, d'apparitions et de disparitions fécondes pour l'imaginaire, et devient un terrain de jeu pour l'humanité entière, en produisant un théâtre visuel.

2.2.b Les dispositifs : entre chute et envol

Le point central du processus de création de Yoann Bourgeois se trouve dans ce qu'il nomme le « point de suspension ». Cela occasionne l'élaboration de divers objets, dispositifs et espaces scéniques qui vont influencer sur le travail corporel et physique de ses interprètes.

Dans une exposition intitulée *De l'autre côté – Autour du processus créatif de Yoann Bourgeois*, qui avait eu lieu du 12 Mars au 2 Mai 2018 à la Galerie Pictura du Pont des Arts, Cesson-Sévigné, nous pouvions découvrir la manière dont les objets, les actions et les espaces fonctionnent pour l'artiste dans une maquette réalisée par Milena Forest.⁶⁸⁸

Sur une table ronde, recouverte d'une demi-sphère de plexiglas, une cartographie représentant la « constellation imaginaire » de Yoann Bourgeois permet de rendre lisible la manière dont les motifs, tentatives, forces, corps, objets et lieux ainsi listés participent de la création de ses spectacles. Les *motifs* Marcher, Courir, Chuter, S'asseoir et Catastrophe / Réaction en chaîne apparaissent aux côtés des *tentatives* Tenir debout, Tenir en équilibre, Prendre la parole, S'asseoir. Les *forces* de Gravitation, Poussée d'Archimède, Centrifuge/Centripète, Inertie et Vertige sont intimement liées à ces motifs et tentatives. Les *lieux* évoquent alors le Sol, le (Dés)équilibre, la Rotation et le Ballant. Les *objets* renvoient à l'Escalier, la Chaise, les Trappes, les Balles, à l'Équilibre et au Ballant, tandis que la catégorie des *corps* évoque plutôt des relations : femme seule, homme seule, groupe de plusieurs hommes et de femmes ou duo homme-femme. Ces divers éléments se conjuguent et se déclinent au fur et à mesure des créations. Cette méthode de construction du processus de création permet de lire les spectacles comme une somme née de la conjugaison de divers éléments de cette constellation ensemble. Travailler à partir des *motifs* ou de gestes quotidiens

⁶⁸⁸ Après des études théâtrales à l'Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, Milena Forest est régulièrement critique à la revue *Mouvement* et étudie actuellement la scénographie à l'École nationale supérieure des arts visuels de La Cambre à Bruxelles.

comme marcher, courir, chuter, s'asseoir ou tenir debout permet de partir du corps dans le travail de création, et non d'une intention qui lui serait extérieure.



Figure 81. Vue de l'exposition de Milena Forest

De l'autre côté – Autour du processus créatif de Yoann Bourgeois, du 12 Mars au 2 Mai 2018 à la Galerie Pictura du Pont des Arts, Cesson-Sévigné (Ille-et-Vilaine)

C'est aussi sans doute pour cela que dans ses spectacles, Yoann Bourgeois laisse une grande place au corps, au dispositif, à la lumière et à la musique, et que naît de cette rencontre un mélange de danse, d'acrobatie et de jeu théâtral, verbal ou muet.

L'essence du geste artistique se situe chez lui dans une dimension physique de l'action-réaction, les corps sont en effet agis par des forces qu'induisent ou impliquent les interactions avec les éléments du dispositif, mais aussi entre les corps eux-mêmes. En ce sens, l'espace, intervenant comme véritable environnement ou microcosme, régi par ses propres règles, est utilisé au même niveau que le corps des interprètes. Durant le processus de création, il s'agit de trouver le geste juste, qui permettra l'ouverture poétique, en fonction d'une relation à un objet ou élément quotidien, chaise, table, escalier, porte ou un agrès, trampoline, plateforme proche du ballant. Son écriture cherche à se rapprocher du « point de suspension » :

De toutes les choses que j'avais apprises au cirque et qui se trouvaient jusque-là inexplicablement liées au système de la surenchère, sédimentées dans des figures plus ou moins complexes, je choisisais de les penser et de les renommer comme motifs. Je commençais à écrire. À la manière d'un sculpteur, je travaillais ma matière en

cherchant à la simplifier, pour la rendre lisible et qu'à travers elle, soit perceptible les forces. Dans ce jeu des forces qui traversent l'acteur, je cherche à atteindre un point de suspension.⁶⁸⁹

Dans les pièces de Yoann Bourgeois, l'espace n'est ni purement décoratif ni abstrait. Il est occupé d'éléments connus et reconnaissables par tous, parmi lesquels peuvent éventuellement se trouver des éléments moins communs, plus incongrus, comme la trappe dans le sol ou le lit qui bascule dans *Scala*, donnant presque littéralement à voir l'expression « tomber de sommeil ». Mais tout part d'objets issus du quotidien, avec une prédilection pour la chaise et la table et l'escalier. Le principe même d'atteindre un point de suspension réputé éphémère et physiquement relevant de la quête impossible joue de la possibilité de réussir comme d'échouer.

Dans *Celui qui tombe* par exemple, les interprètes courent, marchent et chutent, mais ils tentent de tenir debout ou de tenir en équilibre, lorsque la plateforme bascule et malmène leurs corps. Ils ré-agissent.

Dans *Scala*, l'action est toute autre. Tout est construit autour de l'échec, les interprètes essaient de s'asseoir sur une chaise, mais n'y parviennent jamais totalement. La chaise et la table deviennent même sources de transformation par le biais de la technique élaboré dans des jeux pour enfants, appelés les « Wakouwa ».

Du nom du créateur suisse, Walther Kourt Walls (1889-1969), le Wakouwa est à l'origine un jouet en bois articulé élaboré en 1932. Il est composé de deux parties : d'un socle contenant un bouton poussoir avec un ressort qu'on actionne avec le doigt, surmonté d'une figurine qui se désarticule au rythme des pressions sur le socle. La petite figure est donc mise en mouvement, et peut passer du pantin désarticulé à l'animal qui se relève d'un seul coup et qui tient debout. Le jouet peut alors hocher la tête, se coucher, se relever d'un seul coup. Évoqué dans le 314^{ème} des 480 souvenirs cités par Georges Perec dans *Je me souviens*⁶⁹⁰, il est repris par Yoann Bourgeois qui en fait un nouvel agrès du cirque ludique et burlesque, en

⁶⁸⁹ BOURGEOIS, Yoann, note d'intention du spectacle *Scala*, feuille de salle du TANDEM Scène Nationale (23 novembre 2018).

⁶⁹⁰ « Je me souviens des "Wakouwa" ». Recueil de « morceaux de souvenirs » s'échelonnant « entre ma 10^{ème} et ma 25^{ème} année, c'est-à-dire entre 1946 et 1961 », précise Georges Perec, rassemblés entre janvier 1973 et juin 1977. Publié chez Hachette/P.O.L. en 1978, quelques-uns de ces souvenirs ont été publiés dans *Les Cahiers du Chemin* n°26 en janvier 1976.

raison des chutes répétées dues à son utilisation. La chaise Wakouwa, *a priori* objet inerte et rigide, se désarticule et provoque la chute du circassien qui s’y assoit.



Figure 82. Exemple de Wakouwa, Singe

Source <http://www.wakouwa-collection.com>

Le mobilier « Wakouwa » est très important dans les créations de Yoann Bourgeois. D’abord parce qu’il est un exemple de la dimension ludique de son travail, et d’autre part, parce qu’il reprend les questionnements qui lui sont chers : la chute, tenir debout, la figure mise en mouvement par une action physique, avec un rapport de soumission (non pas comme version négative, dans un rapport de domination), mais en tant que source infinie de jeux multiples, de réactions corporelles qui peuvent à leur tour s’enchaîner, en produire de nouvelles, etc.



Figure 83. Chaise Wakuwa, Conception Yoann Bourgeois

Prototype Cédric Bach, Échelle 1/1

Vue de l'exposition *De l'autre côté – Autour du processus créatif de Yoann Bourgeois*, du 12 Mars au 2 Mai 2018 à la Galerie Pictura du Pont des Arts, Cesson-Sévigné (Ille-et-Vilaine)

Les éléments scénographiques fonctionnent comme des agrès, machines répétitives (le trampoline dont la toile se tend et se détend à l'infini ; la porte qui s'ouvre et se ferme ; l'escalier qui monte ou descend par exemple), et par conséquent ou parallèlement, le geste et le corps revêt les mêmes qualités cycliques, comme une répétition infinie des mêmes figures, avec variations toujours, mais ressassant les mêmes actions principales : monter l'escalier, descendre l'escalier, tomber, rebondir, remonter l'escalier, retombe, et ainsi de suite. Il tourne et retourne, jusqu'à l'épuisement sans doute, le motif même de la chute, dans toutes ses pièces courtes et longues, abordant les mêmes thématiques et questionnements, entre angoisses corporelles et existentielles.

S'interdisant toute pensée pessimiste par les messages de fraternité et de confiance que renvoient les pièces de Yoann Bourgeois (les notions de groupe et d'être ensemble sont essentielles pour lui), il assure la part d'espérance qui peut parfois manquer à notre époque, surtout dans le contexte global et globalisé des catastrophes écologiques et sociales qui adviennent partout sur notre planète.

D'autre part, il y a dans son travail une imagination fantaisiste du geste recyclé qui nous fait naviguer en tant que spectateur entre sensations de déjà-vu et impressions de (re)découvrir un nouveau geste, une nouvelle aire de jeu de l'espace théâtral, produisant l'effet d'une découverte, quasi enfantine, appelant l'émerveillement.

Dans *Cavale : Recherche de la base et du sommet*⁶⁹¹ (2010), le dispositif utilise une estrade blanche à la surface de laquelle un trampoline est tendu de manière à se trouver juste au-dessous d'un escalier, mais aussi par la position des deux interprètes, Lucien Reynès⁶⁹² et Yoann Bourgeois, qui tournent le dos au public. Les deux acrobates gravissent simultanément ou séparément les marches et se laissent tomber dans le vide, reprennent leur élan, retrouvent leur équilibre au sommet des marches, retombent inlassablement sur le trampoline. La recherche sur l'apesanteur a entraîné Yoann Bourgeois à utiliser l'escalier et le trampoline, afin de tenter d'atteindre ce « point de suspension », l'équilibre idéal lorsque l'envol du corps atteint son apogée et lorsque la chute n'a pas encore débuté. Le trampoline est aussi associé à l'espace du jeu des enfants. Dans le jargon, ce type de trampoline est appelé « piscine », en raison de l'encadrement rectangulaire autout duquel les acrobates se déplacent, regardant sa surface avant de se décider à y « plonger ». De plus, le rebond est aussi une métamorphose du réel, Newton et à sa pomme sont ici mis à mal. Le corps du circassien chute depuis le haut de l'escalier, mais il remonte et crée ainsi une éternité, une possibilité là où il n'y en avait pas. La suspension au point culminant de l'ellipse formée par la chute ou la remontée du corps est infinie, toujours à peine conquise, jamais acquise, sans cesse recherchée, dans la multiplicité des rebonds. Le corps subit donc une transfiguration en devenant masse rebondissante tantôt retenue, tantôt accrochée au plancher de l'escalier, et tantôt suspendue dans les airs pendant quelques secondes. (Figure 84)



Figure 84. Compagnie Yoann Bourgeois, *Cavale : Recherche de la base et du sommet*, Le Belvédère, Grenoble, Juin 2010

⁶⁹¹ Mise en scène : Yoann Bourgeois ; Regard extérieur : Marie Fonte ; Interprétation : Lucien Reynès et Yoann Bourgeois.

⁶⁹² Le jeu fut ensuite transmis à Mathurin Bolze, puis d'autres circassiens.

Au début de la pièce, les deux interprètes effectuent une marche lente, l'un agissant comme le double ou l'ombre de l'autre. Vêtus de costumes sombres et le visage dissimulé par un bas, ils ont l'apparence d'enfants jouant aux cambrioleurs, cherchant à ne pas être reconnus ni pris. La succession des mouvements, qui s'apparentent à une course-poursuite, l'un cherchant à attraper l'autre et vice-versa, les mènent peu à peu vers le trampoline. Les rebonds de l'un et de l'autre se suivent de près, ce qui accentue l'effet de double. (Figure 85)



Figure 85. Yoann Bourgeois, *Cavale*, 2010
(capture d'écran)

L'escalier, légèrement décalé sur le plateau à Cour, apparaît à première vue comme étant secondaire, en réalité, il est central dans la pièce. Il va être le nœud même de l'enjeu dramaturgique. Lorsque dans leur course, les deux interprètes se retrouvent en haut de l'escalier, ils marquent un mouvement de recul perceptible dans la subtile bascule que les pieds opèrent sur les dernières marches : en haut de cet escalier, il n'y a rien, ou plutôt si, il y a quelque chose, et c'est le vide. Est-ce le vide existentiel ? Est-ce le vide spatial ?

Tout affairés qu'ils étaient dans leur duo de lutte, puisque en effet, la séquence qui précède s'apparente à du jeu mais aussi à une scène de combat dont les portés, les chutes au sol et les rebonds sur le trampoline seraient autant de coups portés à l'autre, les deux interprètes avaient conduit le spectateur à ne s'intéresser qu'à leurs deux corps, faisant disparaître pour un temps cet escalier. Une fois que ce dernier entre dans l'espace de jeu des deux acrobates qui évoluent sur la plateforme dans une avancée, une progression visuelle et spatiale, tous deux réalisent qu'il y avait autre chose qu'eux. La prise en compte des éléments

du quotidien, de l'environnement modifie le rapport au monde, au geste et aussi à l'autre.
(Figure 86)

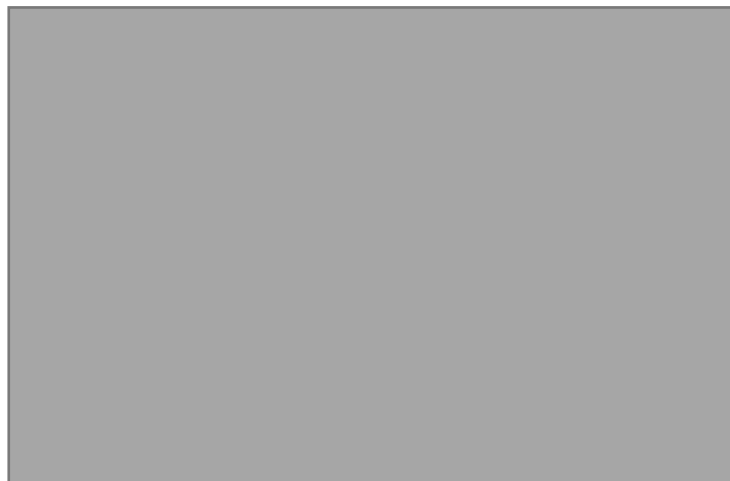


Figure 86. Yoann Bourgeois, *Cavale*, 2010
Le Belvédère, Grenoble

En effet, dès lors qu'ils gravissent et descendent les marches de cet escalier, ce qui semblait être une lutte devient une situation d'égal à égal. L'un et l'autre sont occupés à faire face à leur existence, au vide qui se dresse devant eux, en haut de ces marches, et qui les accable tout autant qu'il les appelle. Ils sont des Sisyphe contemporains. Ils montent, descendent, remontent, marquent une pause, redescendent et reprennent leur course. L'instant de la pause c'est l'espoir, en haut de ces marches, qu'un envol est possible, leurs deux bras levés vers le ciel, lorsqu'ils tournent le dos au public, créent cette image très nette dans l'esprit du spectateur. C'est la suspension du temps, de l'activité, de la répétition. (Figure 87)



Figure 87. Yoann Bourgeois, *Cavale : Recherche de la base et du sommet*, 2010
Le Belvédère, Grenoble

L'homme tragique marche vers son destin, il court même vers lui, hâtant le pas, avide de vérité et de connaître la suite. Il entreprend une ascension vers un ciel vide hanté par le rien. Et finalement, il découvre l'existence du pire, de celui qui se trouve derrière lui, mais aussi le pire de l'instant présent, celui où tout se consume, c'est-à-dire ce moment où se consomment l'espoir et l'avenir meilleur. « [Sisyphé] est plus fort que son rocher », nous dit Camus, lorsqu'il « regarde alors la pierre dévaler en quelques instants vers ce monde inférieur d'où il faudra la remonter vers les sommets⁶⁹³ ». C'est bien la répétition infinie de cette ascension et de cette descente que *Cavale* illustre.

Il crée en 2013-2014 avec la danseuse et acrobate Marie Fonte *La Balance de Lévité*. (Figures 88 et 89) Le titre de la pièce évoque la balance grâce à laquelle Newton aurait découvert la loi de la gravitation universelle. Attachée par la taille à cette impressionnante machine, la danseuse démarre les pieds au sol pour mieux défier les lois de la pesanteur et se retrouver, pieds en l'air et tête en bas. La machine est constituée d'un axe vertical à deux tiges, rassemblées à sa plus longue extrémité au niveau d'une tête – à laquelle la danseuse est par ailleurs sanglée –, tandis qu'à l'extrémité la plus courte sont disposés deux poids de grande taille. Cet axe est capable de rotations à la fois verticales ou horizontales que la danseuse effectue elle-même, jusqu'à parfois frôler du bout des doigts le sol. La « balance » entre le

⁶⁹³ CAMUS, Albert, « Le mythe de Sisyphé », *Le Mythe de Sisyphé. Essai sur l'absurde*, Paris, Gallimard, coll. « Les Essais XII », 1942, p. 165.

corps de la danseuse et les poids créent un équilibre parfait, une suspension dans laquelle le corps n'a plus de poids justement.

L'illusion crée une sorte d'envol et de vol en apesanteur. Ce rêve, qui depuis Icare, obsède les hommes imprègne les arts. Mais toujours, ce rêve d'envol, que l'escalier des *Fugues* ou de la *Cavale* ou bien encore de la *Balance* de Yoann Bourgeois permettent par leur ouverture vers le haut, est toujours brisé, à la manière de Gino De Dominicis⁶⁹⁴, qui réalisait une performance en 1969 intitulée *Tentativo di volo* (en français, *Tentative de voler*).



Figure 88. Marie Fonte sur *La Balance de Lévité*, 2013-2014
Répétitions à l'Espace Cardin, Paris



Figure 89. Yoann Bourgeois, *La Balance de Lévité*, 2013-14
© Patrick Denis

⁶⁹⁴ Artiste italien (1947-1998), De Dominicis était fasciné par les extra-terrestres et s'intéressait beaucoup aux pseudosciences, tout en rejetant les sciences officielles. Il tente alors dans ses œuvres d'imaginer d'autres mondes.

Dans cette courte vidéo, l'artiste effectue plusieurs tentatives de s'envoler depuis le sommet d'un rocher. Il était persuadé que dans un avenir plus ou moins lointain, une génération finirait par s'envoler à force de répéter ce geste.⁶⁹⁵ (Figure 90)

Dans les petites formes spectaculaires de Yoann Bourgeois intitulées *Tentatives d'approches d'un point de suspension*, qui incluent une reprise modifiée de *Cavale* en un solo de l'artiste lui-même intitulé *Fugue/Escalier*, ou dans la performance de De Dominicis, nous retiendrons le choix du terme « tentatives », qui toutes, chez l'un et chez l'autre, se soldent par un échec d'envol. La précaution de Bourgeois qui ajoute le mot « approches » au titre d'un de ses programmes rassemblant ces courtes pièces, est parfaitement éloquente sur le sujet également.



Figure 90. Gino De Dominicis, *Tentativo di volo*, 1969

Captation extraite du film de Gerry Schum, *Identifications* de 1970

Au rêve d'envol et poursuivant des recherches sur la suspension, Yoann Bourgeois s'intéresse au corps dans l'eau, qu'il a testé auprès de Kitsou Dubois.

En 2013, Yoann Bourgeois collaborait avec Jörg Müller pour *Noustage #1 : Autoportrait*, conçu par Müller et mis en scène par Bourgeois. Cette courte pièce se présente

⁶⁹⁵ Voir CELANT, Germano, « Gino de Dominicis », dans GUERCIO, Gabriele, *De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Torino, Allemandi, 2014, p. 169.

dans un grand tube de verre de 3 mètres de haut rempli d'eau. Le circassien allemand avait appelé une vingtaine d'artistes à participer à cette performance, qui était née de ses recherches personnelles sur l'élément eau qui avaient vu le jour dans *c/o*⁶⁹⁶ en 2001. (Figure 91)



Figure 91. Jörg Müller / Yoann Bourgeois, *Noustube #1 : Autoportrait*, 2013

La pièce est conçue comme une invitation à créer dans un espace restreint, qui oblige à un autre état de corps, l'immersion, et qui mène à repenser la question du contrôle. Les mouvements du corps dans l'espace aquatique sont nettement ralentis par la pression exercée par l'eau sur le corps. Mais au-delà de ces considérations physiques, la pièce joue également de la dissolution du corps, la vitre du tube ayant un effet grossissant et déformant sur les parties du corps visibles par les spectateurs disposés autour. (Figure 92)

⁶⁹⁶ Créé en juin 2001 au Centre des Arts du Cirque de Basse-Normandie ; Conception et scénographie : Jörg Müller ; Écriture : Jörg Müller, Vincent Peter, Cendrine Gallezot et Francis Albiero ; Costume : Cendrine Gallezot ; Construction socle : Mathieu Delangle Conception chauffage : www.galvatek.com ; Conception lumière : Paul Beaurailles ; Durée : environ 25 min ; Coproduction et Résidences : Centre des Arts du Cirque de Basse-Normandie, La Grande Halle de la Villette / Paris, La Ferme du Buisson, La Gare de Guillon.



Figure 92. Jörg Müller / Yoann Bourgeois, *Noustube #1 : Autoportrait*, 2013

La puissance évocatrice de l'eau, entre lieu de la naissance, comme dans le liquide amniotique du ventre de la mère, et lieu de flottement et de repos, est indissociable de la menace latente.⁶⁹⁷ L'eau est aussi le lieu des métamorphoses, mais elle est aussi intimement liée à l'être humain, de par sa constitution physiologique. Pour Bachelard, l'eau est l'élément central.

On ne se baigne pas deux fois dans un même fleuve, parce que, déjà, dans sa profondeur, l'être humain a le destin de l'eau qui coule. (...) L'être voué à l'eau est un être de vertige. Il meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écroule.⁶⁹⁸

Bourgeois, qui par ailleurs a utilisé la voix de Bachelard dans *Cavale* mais aussi dans *L'Art de la fugue*, et qui s'intéresse à l'espace dans ses créations, a repris le concept du tube de verre rempli d'eau pour créer *Ophélie*⁶⁹⁹ en 2019.

⁶⁹⁷ Nous pensons notamment à la présence récurrente de l'eau dans le travail de l'artiste américain Bill Viola, sur qui elle a exercé une réelle fascination depuis son enfance, durant laquelle il a fait l'expérience de la noyade dont il a réchappé. Voir ses œuvres vidéo *Three Women* (2008), issue de la série des *Transfigurations* ou *Tristan's Ascension* (2005), vidéo dans laquelle le corps apparemment sans vie de Tristan, allongé sur une pierre tombale, est inondé d'une pluie diluvienne qui le soulève peu à peu et le fait disparaître dans les cieux imaginaires.

⁶⁹⁸ BACHELARD, Gaston, *L'Eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière* (1942), Paris, Librairie José Corti, 1956, p. 8-9.

⁶⁹⁹ Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois, en étroite complicité avec Marie Vaudin ; Interprétation : Marie Vaudin ; Costumes : Sigolène Petey ; Son : Antoine Garry ; Musique : *Nacht und Träume D827* de Schubert ou *Music for a Forgotten Future* de Mogwai ; Étude et construction :

Le personnage d'Ophélie, issue de la pièce *Hamlet* de Shakespeare publiée en 1603, délaissée par son amant Hamlet qui assassine son père, semble « se dissoudre » dans la folie qui la possède alors. Sa mort, relatée dans l'Acte IV, Scène 7 de la pièce, est un accident ou un suicide par noyade dans un ruisseau.

Le dispositif de Yoann Bourgeois reprend donc le tube de verre, au fond duquel est fixée une chaise, mais aussi un lit recouvert de drap blanc, sur lequel l'interprète est allongée au début de la pièce, une grue et des liens qui soulèvent et descendent le corps.



Figure 93. Yoann Bourgeois, *Ophélie*, 2019, le lever

Au début, elle est dans le lit, évoquant à la fois le sommeil et la mort. Un technicien s'avance et vient actionner la grue qui sortira du lit « Ophélie » (Marie Vaudin) en la soulevant tel un corps mort, inerte. La grue la plonge dans l'eau, créant ainsi une nouvelle modalité de la suspension du corps, dénominateur commun de nombreuses créations du metteur en scène. Là, corps inerte au contact de l'air, la danseuse semble reprendre vie une fois dans l'eau, puisque comme l'indique Bachelard « elle est vraiment une créature née pour mourir dans l'eau, elle y retrouve, comme dit Shakespeare, "son propre-élément"⁷⁰⁰ », qu'il associe par ailleurs à la femme en général, et plus particulièrement aux larmes qu'Ophélie verse dans la pièce de Shakespeare. En reliant eau et rêverie, Bachelard fait du corps d'Ophélie, et notamment de sa chevelure, ainsi que des circonstances de sa mort – dans la lumière de la

Nicolas Picot (C3 Sud Est), Christophe Rayaume, Plasti-D, Hervé Flandrin, Atelier Prélud, David Hanse, Albin Chavignon, Julien Cialdella.

⁷⁰⁰ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 112.

lune - le lieu même d'une réflexion sur l'imaginaire, à partir notamment des poèmes rédigés par Rimbaud ou Mallarmé à son sujet mais également des représentations picturales que le personnage a occasionnées, comme celle du peintre pré-raphaélite britannique John Everett Millais. (Figure 94)



Figure 94. John Everett Millais, *Ophelia*, 1852
Huile sur toile, 76,2 x 111,8 cm, Tate Gallery, Londres

Dans une chorégraphie inspirée de l'inertie du corps plongé dans l'eau, l'interprète Marie Vaudin exécute une chorégraphie fantômatique, faite d'ascensions et de circonvolutions aquatiques qui illustre bien les considérations sur la rêverie de Bachelard. La lumière utilisée lors des représentations en intérieur⁷⁰¹ participe de cette proximité entre rêve et apparition spectrale, puisque seul le dispositif est éclairé, verticalement et que la surface du verre la fait irradier dans un halo blanchâtre. Baignée, voire inondée de lumière, Ophélie évoque une présence évanescence, irréaliste, sortie tout droit du rêve des spectateurs. Par moments, la lumière venant du dessous du tube accentue l'effet fantômatique, que la musique du groupe Mogwai vient souligner, par ses nappes de sons distordus mêlés aux phrases lentes jouées au piano et à la guitare stridente, bientôt rejoints par des cordes tout aussi lancinantes, qu'un *sustain* planant vient étendre dans le temps. (Figure 95)

⁷⁰¹ Nous nous référons à la présentation de la pièce lors de la soirée consacrée au travail de l'artiste au Mars – Mons arts de la scène (Théâtre le Manège, Arsonic, la Maison Folie, le Théâtre Royal, l'auditorium Abel Dubois, et le 106 en Belgique).

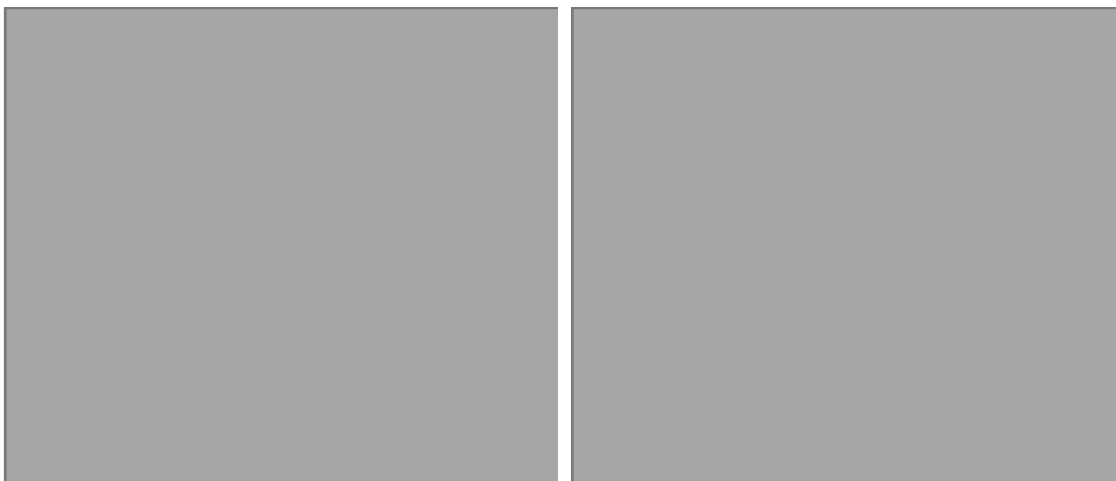


Figure 95. Marie Vaudin dans *Ophélie*

Il s'agit pour Yoann Bourgeois de mettre en images le « Complexe d'Ophélie » défini par Bachelard. Ce mythe fonde en effet l'image d'un corps dissout : « Il faut noter au passage cette nouvelle *inversion* qui donne l'action humaine à l'élément matériel. L'eau n'est plus une substance qu'on boit ; c'est une substance qui boit; elle *avale* l'ombre comme un noir sirop.⁷⁰² » Le verre déformant du tube ainsi que la robe blanche de l'interprète participent de cette impression. Selon le philosophe, « L'eau est ainsi une invitation à mourir ; elle est une invitation à une mort spéciale qui nous permet de rejoindre un des refuges matériels élémentaires.⁷⁰³ » Cependant, pour le philosophe, certains autres éléments en plus de l'eau sont intimement liés à ce mythe, comme le clair de lune, les fleurs dans le ruisseau, ses cheveux ondulants dans le courant du ruisseau autour d'elle.

À l'issue de la performance, Ophélie est de nouveau soulevée hors de l'eau par la grue, qui la redépose dans son lit. Le technicien vient repositionner le drap sur elle, et à cet instant, le spectateur ne sait plus si c'est lui qui a rêvé cette Ophélie aquatique, ou bien si c'est elle qui nous a emmenés dans son propre rêve.

Cela étant, nous avons pu voir comment Yoann Bourgeois donne suite à une même idée dans le développement de son travail, et ce, au fil des pièces. Il semble y avoir dans chaque geste, chaque dispositif, une multiplicité de rhizomes, de ramifications, que le metteur

⁷⁰² BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 76-77.

⁷⁰³ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 77.

en scène exploite de pièce en pièce, restant pourtant toujours accroché à son idée du corps traversé par les forces à la manière de l'objet et à son idée de la quête de la suspension.

2.2.b.1. Le réemploi. Réutiliser les agrès, recycler le geste

Nous nous intéressons également à deux aspects de son travail, lui qui considère ce dernier « comme un artisanat⁷⁰⁴ ».

Le premier consiste à réemployer des éléments existant, créés pour des spectacles et qui sont réutilisés, dans une volonté de recyclage, tendant à unifier son œuvre dans son ensemble.

Le second aspect permettra d'interroger certains dispositifs monumentaux, s'opposant à ce qui s'apparente à une *écologie/économie* des moyens mis en œuvre dans le premier versant de son travail.

Comment, entre ces deux extrêmes, envisager une pensée écologique d'un geste créateur ? Y a-t-il soumission à l'objet et à la création à tout prix, *a fortiori* dans le cas de dispositifs monumentaux ? Comment le dispositif chez Yoann Bourgeois vient répondre aux questionnements écologiques propres à notre époque ? Il s'agira de répondre à ces interrogations par l'étude du processus créatif et une réflexion sur la précarité du monde.

À la manière d'un artiste qui reviendrait sans cesse sur ses propres créations, répétant les mêmes gestes, partant de la même palette de couleurs, Yoann Bourgeois propose une réécriture, une relecture de ses créations, comme pour en creuser une identité et une idée de départ, qui semblent parcourir l'ensemble de son travail. Lors d'une rencontre, il nous confiait :

J'ai une manière de travailler qui fait que quand je commence à travailler une chose, je ne veux pas passer à autre chose, je veux développer, approfondir à l'infini et comme j'ai ouvert ça il y a quelques années je continue. Aussi parce que je crois au fait de persister sur une matière.

⁷⁰⁴ DARNAULT, Maïté, « Yoann Bourgeois, le clou du spectacle », *Libération*, 18 septembre 2016, [En Ligne], URL : https://www.liberation.fr/evenements-libe/2016/09/18/yoann-bourgeois-le-clou-du-spectacle_1501843 (Dernière consultation le 15 septembre 2020)

Il semble alors que le geste chez Yoann Bourgeois porte en lui quelque chose d'écologique. Bien qu'il ne produise pas de discours cherchant à préserver la nature, l'environnement, animal ou végétal et qu'il n'opère pas une réflexion assumée sur l'anthropocène, il n'en demeure pas moins qu'il recycle le geste, mais aussi le matériel, dans la répétition, la variation, la fugue (pour reprendre un mot du vocabulaire musical qui lui est cher), c'est-à-dire un thème et ses variations.

C'est précisément à cet endroit que l'artiste peut « agir sur nos sensibilités et nos représentations (en altérant, transformant, renouvelant nos imaginaires)⁷⁰⁵ », pour citer Julie Sermon. Dans un entretien avec Laurent Goumarre pour la Biennale de la Danse de Lyon en 2013, en réponse à la question du journaliste sur la place du non-agir dans son travail (qu'il a d'ailleurs exploré dans un spectacle de 2012 *Wu-wei* qui signifie précisément en chinois « non-agir »), Yoann Bourgeois indique que :

Si ce geste est un geste de cirque, c'est aussi parce qu'il participe d'une représentation particulière de l'homme : de même que nous pensons que l'homme n'est pas au centre de l'univers, il n'y a pas de raison qu'il soit au centre de la scène. Sur ma piste idéale (et peu importe si ce cirque existe vraiment ou pas), l'homme coexiste sur un plan horizontal au côté des animaux, des machines, etc. sans les dominer. En repositionnant ainsi les choses, l'humanité me semble autrement bouleversante.⁷⁰⁶

En ce sens, son travail cherche à poser les bases pour une nouvelle réflexion quant à notre place dans le monde, en passant par la question de la place de l'humain sur la scène en même temps que la question du lieu de la scène elle-même, qu'elle soit celle d'un théâtre, ou une place entre quelques tours d'immeubles ou bien encore sur les hauteurs de Grenoble. L'enjeu est de co-habiter et de poétiser les différentes relations qui ponctuent les rencontres avec un élément – scénographique dans ce cas – ou avec un autre corps – dans la relation acrobatique notamment.

⁷⁰⁵ SERMON, Julie, « Théâtre et écologie : changement d'échelle ou de paradigme », Colloque « Les changements d'échelle : les arts et la théorie confrontés au réel », dans le cadre des Entretiens Jacques Cartier, 2007, UQAM, ENS Lyon, CERILAC, Montréal, octobre 2017, p. 5 [En ligne] URL : <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01896713> (Dernière consultation le 15 octobre 2019)

⁷⁰⁶ Entretien Laurent Goumarre et Yoann Bourgeois pour la Biennale de la Danse de Lyon, [En ligne] URL : <https://www.ccn2.fr/wp-content/uploads/2019/01/Entretien-avec-Laurent-Goumarre.pdf> (consulté le 15 octobre 2019)

D'autant plus que c'est pour l'artiste important de sortir des théâtres et d'être « en complicité avec l'environnement », et « selon le contexte, au sommet d'une montagne ou au pied des immeubles, le sens change⁷⁰⁷ », et tout ce cadre joue un rôle fondamental dans la réception du spectacle. Un autre enjeu est celui de la réalisation de ce qu'il nomme les « programmes », petite suite de plusieurs courtes pièces ; de son propre aveu, Yoann Bourgeois « conçoit [ses] programmes à la mesure des espaces qu'[il] investit. Ce sont eux qui [l']inspirent une dramaturgie et non l'inverse.⁷⁰⁸ »

Outre, le travail corporel et physique des créations de Yoann Bourgeois, nous insistons sur son attention à l'espace. En d'autres termes, dans ses spectacles, la place de l'homme correspond à celle accordée à ce qui l'entoure, à son environnement, qui n'est autre qu'un milieu de vie presque semblable au quotidien. Ceci est une dimension que Julie Sermon reprend en citant le chercheur en littérature écologique américain Lawrence Buell, selon lequel il y a eu une première vague éco-critique qui se concentrait sur l'environnement en tant que milieu naturel à partir des années 1970 (même si des prémisses apparaissent aux États-Unis dès les années 1920), tandis que la seconde s'est intéressée à tout type d'environnement construit par l'homme⁷⁰⁹ à partir des années 1980.

Dans les spectacles de Yoann Bourgeois se dessine une tendance éco-esthétique, portant sur l'imaginaire. Parfois même, ils vont jusqu'à imaginer le geste en opposition aux habitudes du monde occidental par leur rythme effréné, c'est-à-dire, pour citer Julie Sermon « en privilégiant les actions non-performantes (actions ralenties, dérisoires, aléatoires, ratées)⁷¹⁰ ». Dans *Scala* (2018) par exemple, lorsqu'un des danseurs doit raccrocher une veste à une patère récalcitrante qui rentre littéralement dans le mur, celle-ci fait tomber la dite-veste, appelant à une répétition du geste par l'interprète, qui se soldera sans cesse par un ratage ; une séquence explore également le mobilier « wakouwa » qui ne répond plus à ses caractéristiques habituelles : une chaise ou une table, « normalement » solides, font tomber le danseur qui s'y asseoit ou qui souhaite se tenir à elles. (Figure 96)

⁷⁰⁷ LE MORVAN, Agnès, « Au Blosne, Yoann Bourgeois tutoie les airs », dans *Ouest France*, 20 octobre 2016, [En ligne] URL : <http://www.ouest-france.fr/bretagne/rennes-35000/au-blosne-yoann-bourgeois-tutoie-les-airs-4575974> (Dernière consultation le 16 octobre 2019)

⁷⁰⁸ *Art. cit.*

⁷⁰⁹ BUELL, Lawrence, *The Future of Environmental Criticism: Environmental Crisis and Literary Imagination*, Malden, Blackwell Publishing, 2005, p. 12 et suivantes.

⁷¹⁰ SERMON, Julie, *art. cit.*, p. 13

Ces gestes « inutiles » car non-opérants, répétés plusieurs fois, au lieu de concourir à une mise en valeur de l'homme comme centre de tout, décideur et acteur de son environnement, renverse ce paradigme et place l'homme exactement dans la position inverse. Ces éléments définissent une expérience à mi-chemin entre l'irréel et l'événement vécu, partout. L'enjeu même de la chute ou de la réaction en chaîne de petites catastrophes revient à nous placer dans un macrocosme, devenant alors nous-mêmes éléments réagissant plutôt qu'agissant.



Figure 96. Yoann Bourgeois / Cie Les Petites Heures, *Scala*, 2018

Cependant, les créations de Yoann Bourgeois sont également tiraillées entre cet aspect éco-poétique et *a contrario* par une monumentalité des espaces scéniques et des scénographies de ses pièces plus longues, que l'on qualifiera de théâtrales, dans le sens où elles ne peuvent être et ne sont proposées que dans des structures théâtrales ou des scènes permettant de les accueillir.

2.2.b.2. Le désir de monumentalité, transformer le théâtre

Ses spectacles font donc apparaître une autre dimension, celle de l'attirance ou de l'adhésion à la monumentalité. Les dispositifs scéniques de ses créations *Celui qui tombe* (2013), *Scala* (2018), *Requiem – fragments* (2019) rentrent dans cette catégorie.

En effet, les trois spectacles présentent non seulement des dispositifs englobant la totalité ou presque de l'espace du plateau, mais en plus, en raison des matériaux utilisés et

des différents espaces qu'elles doivent intégrer pour répondre aux souhaits de l'artiste, pour les réaliser, les différents ingénieurs et constructeurs avec lesquels il travaille doivent accumuler des éléments imposants par leur taille et leur poids. Entre 2 et 3 tonnes pour chacune d'entre elles.

Nous sommes loin de la simple chaise wakouwa ou de la surface occupée par le trampoline de *Cavale* ou de *Fugue/Trampoline* qui paraissent s'adapter à tout type d'espace extérieur ou intérieur. Cela nous mène à nous interroger quant aux raisons ou motivations de Yoann Bourgeois d'être à ce point pris entre deux tendances *a priori* éloignées, les dispositifs à taille humaine d'un côté et les scénographies imposantes de l'autre.

La première hypothèse que nous proposons, et qui est une métaphore empruntée au monde des beaux-arts, est celle du brouillon et de la toile, de l'esquisse et du tableau fini. Les petites formes, numéros courts à un seul agrès ou presque, servent en réalité de terrain de tentatives à l'artiste. Tentatives au pluriel, tant on retrouve des dispositifs scéniques qui revêtent d'un moment à l'autre de son travail diverses façons d'être abordés : en solo puis en duo, ou l'inverse, petite forme sans parole mais avec musique, petite forme sans musique mais avec paroles, en intérieur ou en extérieur, élément central ou secondaire.

Par exemple, pour son spectacle *Scala*, créé en septembre 2018 à l'occasion de la réouverture de la salle parisienne La Scala, « l'escalier ne fait pas une différence statique et radicale entre le haut et le bas, comme il ne les rend pas identiques, car il les assemble dans la scène et le théâtre en tant que lieux de dualité et de conflit⁷¹¹ », selon Edmundo Morim De Carvalho à propos de la place de l'escalier dans le travail du scénographe et metteur en scène suisse Adolphe Appia, et que l'on peut appliquer à la présence de l'escalier chez Yoann Bourgeois. En effet, ici, l'escalier central domine la scénographie, il semble ne mener nulle part, mais il descend également vers le public. De chaque côté, se trouve un trampoline, disposés en miroir, qui sont eux-mêmes entourés de plateformes agrémentées de portes, de petits escaliers, d'un lit, d'un fauteuil, de trois chaises et d'une table wakouwa. Dans cette configuration, nous songeons également aux labyrinthes d'escaliers créés par Maurits Cornelis Escher⁷¹², comme dans sa lithographie *Relativité* ou *La Maison aux escaliers*, qui

⁷¹¹ DE CARVALHO, Edmundo Morim, *Paradoxes de la scène théâtrale - I Appia, Craig, Artaud, Variations sur le paradoxe VIII*, Paris, L'Harmattan, 2017, p. 333.

⁷¹² Artiste néerlandais (1898-1972), Escher est connu pour ses gravures souvent inspirées des mathématiques qui créent des espaces d'illusions.

présentent des structures complexes montrant l'imbrication d'escaliers qui ne descendent ni ne montent vraiment.

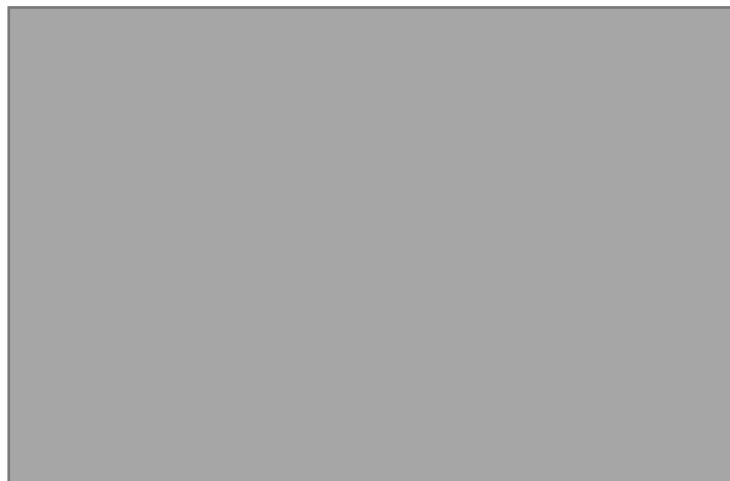


Figure 97. Yoann Bourgeois, *Scala*, Vue du dispositif scénographique, 2018

Le projet de réouverture de La Scala par Frédéric et Mélanie Biessy a inspiré Yoann Bourgeois :

Visiter La Scala en chantier a fait naître en moi la vision d'une pièce qui montrerait le spectacle d'une structure. Chaque histoire repose sur de fragiles édifices qu'on essaye de mettre en équilibre. Visiter La Scala a fait naître en moi le rêve d'une pièce fragile courant à toute allure le long d'un fil continu, faisant affleurer des situations sans jamais pourtant les fixer.⁷¹³

Or, ce projet ambitieux a probablement joué le rôle de catalyseur pour remplir cet espace vide, à proprement parler, puisqu'il fut le premier artiste à s'y produire. Une fois le projet scénographique conçu et élaboré au Grand Studio du CCN de Grenoble, celui-ci a été placé dans les murs de La Scala, tant et si bien que lorsqu'on voit des photos de la pièce dans la salle, on a l'impression qu'ils ne font qu'un, notamment en raison de la couleur bleue choisie par Richard Peduzzi pour décorer la salle de spectacles et par Yoann Bourgeois pour sa scénographie, un prolongement l'un de l'autre, une fusion.

⁷¹³ <https://lascalaparis.com/programmation/scala/#js-accordion-1>

Par ailleurs, la référence à Adolphe Appia nous intéresse à un autre titre. En effet, le metteur en scène et scénographe suisse considère que le corps revêt plusieurs intérêts, notamment plastiques, alors même qu'il le considère comme un problème au théâtre.

Le corps n'est pas seulement mobile, il est plastique (...) et cette plasticité le met en rapport direct avec l'architecture et le rapproche de la forme sculpturale, sans pouvoir néanmoins s'identifier avec elle puisqu'il est mobile. (...) Or cette mobilité le condamne à renoncer à la perfection, à l'achèvement que seule l'immobilité confère.⁷¹⁴

Ces questions liées à la mobilité et à l'immobilité rejoignent les convictions de Yoann Bourgeois que l'interprète est dans ses créations davantage un vecteur qu'un réel acteur, pris entre des forces et des états de mouvements.

En ce qui concerne le dispositif scénique de sa création *Celui qui tombe* en 2014 ne répond pas au même enjeu de prolongation d'un lieu vers l'espace scénique. Malgré ses dimensions monumentales, la surface carrée de six mètres sur six et pesant deux tonnes, est perçue comme un espace rajouté, amovible surtout (Figure 98).



Figure 98. Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, 2014

En revanche, en raison des tournées nationales et internationales parfois, les déplacements sont répétés. Ses pièces, *Celui qui tombe*, *Scala* et dans une moindre mesure

⁷¹⁴ APPIA, Adolphe, « L'œuvre d'art vivant », dans *Œuvres complètes*, Tome III, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1988, p. 394 et suivantes.

Requiem – fragments, en 2019, présentée aux Nuits de Fourvière à Lyon en juin 2019 et reprise en mai à La Seine-Musicale de Paris, la monumentalité des scénographies implique une installation, un montage technique pointu, mais aussi des transports et des voyages adéquats et délicats. Cela nécessite plusieurs semi-remorques, dont l’empreinte carbone est élevée.

Il existe donc bien un paradoxe au sein du travail artistique de Yoann Bourgeois, qui avant d’engager le travail de création avec les danseurs et acrobates, pense, travaille et écrit partout mais surtout chez lui, dans sa maison de Saint-Pierre de Chartreuse, dans les montagnes grenobloises. Entouré par la nature, ce qu’il perçoit comme « un privilège » ou « un retour aux sources », comme il l’exprime dans le film *Scala, ouvre-toi* de Bettina Servan⁷¹⁵, disponible en intégralité sur la plateforme Youtube, il travaille à des créations dont la fabrication, le transport et l’installation représentent une somme considérable de moyens humains et techniques.

Tous les objets et les décors de l’artiste sont par ailleurs entreposés dans un hangar au Versoud, à quelques kilomètres de Grenoble. Cet entrepôt est par ailleurs une source d’inspiration pour l’artiste, qui à la manière d’une friche raconte une histoire, avec ces squelettes de scénographies silencieuses, vides et immobiles, loin des yeux du public, mais aussi des acrobates, et uniquement manipulées par les équipes techniques.

Il n’en demeure pas moins que dans le contexte actuel des questions sensibles sur le climat, sur les enjeux écologiques, la précarité et les signes de fin des temps que nous renvoient experts et scientifiques, le travail de tout artiste interroge sur leur pratique en matière de processus de création et/ou des modes de production de leurs spectacles. Quelle place occupent-ils ? Et à ce titre, quelle place occupe ou quel rôle joue ou peut jouer un artiste comme Yoann Bourgeois ?

Tenter de répondre à la question de l’éventuelle « inefficacité » en matière environnementale des spectacles nous renvoie à nos propres pratiques et usages et titille nos culpabilités intimes et profondes. Mais par l’observation et l’analyse des pratiques, aussi diverses soient-elles sur ces questions, esthétiquement, thématiquement et matériellement,

⁷¹⁵ Vidéo disponible en intégralité sur la plateforme Youtube, [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?V=armhuzxzngw&t=1246s> (Dernière consultation le 1^{er} septembre 2021)

elles peuvent poétiquement chercher à donner du sens, poétique notamment. Si selon Marcel Freydefont : « Jouer dans l'espace, c'est faire jouer l'espace », Yoann Bourgeois utilise tous les éléments à sa disposition pour faire précisément cela.

Faisant face aux fragilités du monde, Yoann Bourgeois organise chaque été en partenariat avec les Chantiers Nomades⁷¹⁶, un stage professionnel dans le massif de la Chartreuse intitulé « Vertige(s)⁷¹⁷ ». En 2018, il propose aux participants de rencontrer des chercheurs issus de différents champs scientifiques. Étaient présents l'anthropologue David Le Breton, des guides de montagnes et une hypnothérapeute : « Des jeux de vertiges [qui conduisent] ces expérimentations, introduisant un engagement ludique envers le monde. » L'année suivante, les personnes invitées sont entre autres l'astrophysicien Aurélien Barrau, particulièrement intéressé par les questions de catastrophes écologique mais aussi sociale⁷¹⁸, Benoit Koch, architecte, et l'école Les Gens d'air, école de parapente située dans le massif de la Chartreuse et l'entreprise France Raft, organisatrice de descente de rafting en Savoie.⁷¹⁹

Le message est ainsi posé :

Nous nous abandonnerons de façon relative. Nous abandonnerons nos propres forces au milieu environnant. Nous brouillerons nos repères. Nous désordonnerons provisoirement nos habituelles coordonnées. Alors nous pourrions entrevoir le grand jeu : celui qui permet non plus seulement de jouer son équilibre mais l'existence même et gagner peut-être ce surcroît de sens qui rend la vie plus pleine et célébrer le miracle d'exister.⁷²⁰

⁷¹⁶ Structure dédiée à la recherche et à la formation continue des artistes professionnel-le-s, les Chantiers Nomades participent également à l'insertion professionnelle de jeunes comédien-ne-s porteur-se-s de projet. [En ligne] URL : <https://www.chantiersnomades.com/la-structure/article/qui-sont-les-chantiers-nomades>

⁷¹⁷ Page internet dédiée au projet [En ligne] URL : <https://www.chantiersnomades.com/chantiers/chantiers-2018/article/vertige-s-l-epreuve-du-risque-dans-les-pratiques-artistiques>

⁷¹⁸ BARRAU, Aurélien, *Le Plus Grand Défi de l'histoire de l'humanité. Face à la catastrophe écologique et sociale*, Neuilly-sur-Seine, Michel Lafon, 2019.

⁷¹⁹ Ce stage artistique, conçu et dirigé par Yoann Bourgeois et organisé par Chantiers Nomades, en partenariat avec le CCN2 portait le titre « Vertige(s) – Les mondes en soi ». Une vidéo de ce stage datant de 2019 est visible sur la plateforme Youtube [En ligne] URL : <https://www.youtube.com/watch?v=v-DKA1cN3zE> (Dernière consultation le 1^{er} septembre 2021)

⁷²⁰ Voir le site : <https://www.chantiersnomades.com/chantiers/chantiers-2018/article/vertige-s-l-epreuve-du-risque-dans-les-pratiques-artistiques>

Une manière de se « ré-inventer pour ré-inventer le monde.⁷²¹ » En 2021, il crée *Démocratie*, une plateforme en équilibre, reprenant celle de *Celui qui tombe*, et sur laquelle sont invités les amateurs à chercher l'équilibre *ensemble*.



Figure 99. Yoann Bourgeois, *Démocratie*, 2021

Biennale des Arts du Cirque, Le Village Chapiteaux - esplanade du J4, Marseille

En proposant un projet participatif, Yoann Bourgeois met les spectateurs au cœur de sa pratique et leur permet de comprendre les enjeux des forces d'interaction qui nous gouvernent sans cesse. Il s'agit d'une autre interprétation de « l'être ensemble » proposé par Maguy Marin, qui joue directement sur le corps des spectateurs, qui les intègre dans la création même d'un équilibre, même précaire, pour retrouver sa verticalité, l'éprouver et se redresser, ensemble.

2.3. Le retour à l'enfance : vertiges créateurs

Il s'agit d'examiner ici non pas l'enfant en scène, puisqu'il n'y en a pas à proprement parler, mais davantage la manière dont Yoann Bourgeois appréhende le cirque et comment son geste rejoint le territoire de l'enfance. Le point de départ de notre réflexion se trouve d'une part dans le vocabulaire que le metteur en scène emploie pour parler de son travail,

⁷²¹ *Ibid.*

mais aussi l'analyse de ses spectacles, tels que *Cavale*, *L'Art de la Fugue*, *Tentatives d'approches d'un point de suspension* et *Celui qui tombe*.

Yoann Bourgeois, qui, nous l'avons vu, s'est initié au jonglage, à la voltige et à l'acrobatie - en particulier les jeux de vertige -, élabore une écriture à la lisière entre danse, théâtre et cirque. Il propose une lecture de l'enfance subtile et fondatrice d'un geste, que l'on peut qualifier de ludique et poétique. Il trouve sa formulation dans une prise de risque, cherchant à situer son théâtre « sur cette crête aigüe où la chose apparaît.⁷²² ». À la question « Comment vous nommez-vous, chorégraphe ou circassien ? », il répond : « Aujourd'hui, je me dis plutôt joueur, cela correspond mieux à ma posture et à mon travail qui essaie de décloisonner les différents champs des arts vivants.⁷²³ »

Ses recherches se fondent sur l'exploration de l'espace, des forces physiques qui le régissent et qui animent corps et objets de manière semblable selon lui, rejoignant ainsi une pensée commune de l'enfant, qui dans le jeu, prête parfois à l'objet des caractéristiques humaines. Cette manière d'appréhender le théâtre - dans son sens large - permet une double interrogation à la fois sur le geste artistique et sur l'enfance, entre ludisme et imaginaire, d'où le titre de notre communication.

Ainsi, le geste créateur de Yoann Bourgeois réactualise le sens du jeu, entre enfance et cirque. Puis, nous nous intéresserons à la manière dont Yoann Bourgeois l'envisage, comme jeu de construction.

2.3.a. Le geste créateur : le jeu, entre enfance et cirque

Pour de nombreux chercheurs, le jeu provient de la culture ; mais le philosophe hollandais Johan Huizinga dans son ouvrage *Homo Ludens. Essai sur la fonction sociale du jeu* de 1938, soutient l'inverse : la culture vient du jeu. Le mot « jeu » fait référence à différents champs de classification établis par les sociologues et psychologues Roger Caillois et Jean

⁷²² BOURGEOIS, Yoann, Entretien avec Laurent Goumarre pour la Biennale de la danse en septembre 2014, à propos de son spectacle *Celui qui tombe*.

⁷²³ BOURGEOIS, Yoann, « Yoann Bourgeois. Portrait de l'artiste en joueur. Entretien avec Véronique Vanier », publié le 8 décembre 2015 [En ligne] URL : <https://cccdanse.com/lemag/yoann-bourgeois-portrait-de-lartiste-en-joueur/> (Dernière consultation le 20 septembre 2020)

Piaget. On parle alors tout aussi bien des jeux de société, d'adresse, de hasard, de patience, de construction, de compétition etc., que du jeu au théâtre. Généralement, il est assimilé à une activité divertissante et très souvent enfantine. On peut également faire quelque chose par jeu, par plaisanterie, manipuler avec habileté les choses de l'esprit et du langage, on dit qu'on joue avec les mots. Le psychologue Jean Château (1908-1990), qui a participé à l'encyclopédie des *Jeux et sports*, sous la direction de Roger Caillois, opère une distinction entre jeux de l'enfant et jeux de l'adulte, puisque l'enfant ne cherche pas selon lui la distraction (ne travaillant pas, il n'a pas besoin du délassement). L'enfant jouerait donc par instinct, gratuitement ; il s'agit davantage pour lui « d'occuper les forces qui bouillonnent dans l'organisme et leur donner une occasion de se déployer.⁷²⁴ »

Le jeu est lié au théâtre, et il désigne « la manière dont un comédien remplit son rôle ⁷²⁵ », définition par Littré/citée par Bernard Dort, dans le *Dictionnaire encyclopédique du théâtre* de Michel Corvin, il est donc synonyme d'interprétation ; il fait également appel au geste, celui du créateur et celui du comédien.

D'un point de vue général, le théâtre se situe à la frontière entre projet artistique et projet ludique, il s'agit souvent de *re-crée*r, terme proche de celui de *ré-creation*, endroit où l'enfant participe à des jeux, collectifs la plupart du temps. Chaque jour, les enfants à l'école jouent comme si c'était la première fois, et les comédiens au théâtre font (ou devraient faire) la même chose.

Selon Bernard Dort, « La conception du théâtre comme jeu s'oppose à celle du théâtre comme représentation (mimésis). La réflexion et la pratique théâtrales ne cessent d'osciller de l'une à l'autre : tantôt elles privilégient le monde, tantôt le jeu. Toutefois ces deux conceptions ne sont pas aussi antagonistes qu'elles le paraissent. Elles peuvent se rejoindre⁷²⁶. » Patrice Pavis dans son *Dictionnaire du théâtre*⁷²⁷ va plus loin et refuse quant à lui de souscrire à l'idée que le théâtre ne revêt aucun caractère ludique⁷²⁸, et préfère observer les

⁷²⁴ CHÂTEAU, Jean, « Jeux de l'enfant », dans *Jeux et sports*, vol. XXIII, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1967, p. 50.

⁷²⁵ DORT, Bernard, « Jeu », dans CORVIN, Michel (ss la dir. de), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Paris, Larousse/Bordas, 1998, p. 888.

⁷²⁶ *Op. cit.*, p. 889.

⁷²⁷ PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Messidor/Éd. Sociales, 1987, p. 214.

⁷²⁸ Débat qui a fait rage tout au long du XIX^{ème} siècle, l'incarnation d'un personnage prenant le pas sur la simple idée d'imitation (qu'elle soit le produit de l'observation ou de la passion, selon la distinction opérée par Diderot dans son *Paradoxe sur le comédien*). Le divertissement contenu dans le jeu et l'interprétation disparaît alors ; et au début du XX^{ème} siècle, les théoriciens et hommes de théâtre du s'emparent de nouveau de cette idée, tels que Edward Gordon Craig (1872-1966) ou

typologies de jeu définies par Roger Caillois en 1958 pour noter ce qu'il partage avec le théâtre.

Selon Caillois, l'intérêt du jeu est la socialisation de l'individu. Il s'agit ainsi d'une activité :

- libre (à laquelle le joueur ne saurait être obligé sans que le jeu perde aussitôt sa nature de divertissement attirant et joyeux)
- séparée (circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance)
- incertaine (dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement, une certaine latitude dans la nécessité d'inventer étant obligatoirement laissée à l'initiative du joueur ;)
- improductive (ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte ; et, sauf déplacement de propriété au sein des joueurs, aboutissant à une situation identique à celle du début de la partie)
- réglée (soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, qui seule compte ;)
- fictive (accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie courante.)⁷²⁹

Roger Caillois nous intéresse tout particulièrement, car Yoann Bourgeois le cite régulièrement, et dans un entretien, il nous confiait combien son ouvrage *Les Jeux et les hommes* avait compté pour lui, mais d'autre part, parce que sa classification des jeux s'étend au cirque, et plus généralement au théâtre. En effet, le sociologue s'attache à dresser une typologie des jeux selon quatre attitudes fondamentales :

1. les jeux de compétition = Agôn ;
2. les jeux du hasard = Alea ;

Vsevolod Meyerhold (1874-1940), pour qui « le fondement théâtral est le *jeu*. Même lorsqu'il montre le quotidien sur la scène, le théâtre en reconstitue les fragments par des procédés propres à lui seul et qui ont pour devise le *jeu*. Montrer la vie sur la scène signifie jouer cette vie. » Antonin Artaud ou bien encore Peter Brook⁷²⁸ poursuivront cette idée, ce dernier concluant son ouvrage *L'espace vide* par ces mots : « Jouer est un jeu. » (p. 191)

⁷²⁹ CAILLOIS, Roger, « Jeux des adultes », dans *Jeux et sports*, vol. XXIII, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1967, p. 155.

3. les jeux de simulacre = Mimicry ;

4. les jeux de vertige = Ilinx.

Il distribue ces catégories en fonction de deux grands principes : le *ludus*, jeu conventionnel et la *païda*, jeu spontané et anarchique, proche de l'improvisation. Les catégories du simulacre et du vertige sont citées par Yoann Bourgeois comme étant initiatrices de son geste, autrement dit rappelant des activités d'enfants qui jouent à jouer et à se faire peur.

Cette caractéristique liée aux jeux de vertige pratiqués par Yoann Bourgeois nous intéresse doublement. En effet, le cirque est traditionnellement - nous l'avons vu dans le tableau répertoriant les différences entre cirque traditionnel et contemporain - associé à la prouesse, à la technique, autrement dit au savoir-faire. Or, « Jouer », pour Jean Château, « c'est [alors] réussir quelque chose, et aussi bien un saut qu'une construction.⁷³⁰ »

La notion de partage n'est pas loin non plus dans le jeu enfantin, qui s'adonne à cette activité avec d'autres, pairs ou parents qui s'y prêtent volontiers. Château y ajoute les notions d'« élan », « d'appétit de vie, d'énergie vitale, d'appétit d'être⁷³¹ », et va plus loin en rappelant que toute contrainte pour un enfant est synonyme de « jeu[x] de contrôle de soi, jeu[x] de maîtrise⁷³² », comme ces jeux de prouesse qui apparaissent à l'école primaire, globalement entre 6 et 9 ans, et durant lesquels les enfants expérimentent en groupe, et nous l'avons vu, ceci est très important aussi pour le travail de Yoann Bourgeois, des situations plus ou moins dangereuses, créatrices de trouble et de vertige. Citons par exemple : les rondes des cours de récréation qui entraînent le groupe dans une accélération et une perte de repères, ou encore la balançoire du parc, le tourniquet, le jeu de toton (qui consiste à tourner sur un talon le plus vite possible), le chat perché, la marelle, la marche le long de la bordure d'un trottoir, les sauts sur le lit, marcher sur un muret plus au moins haut, ne rappellent-ils pas les agrès du cirque comme le trapèze, les jeux d'équilibre, le fil du funambule ou le trampoline ?

⁷³⁰ CHÂTEAU, Jean, *art. cit.*, p. 53.

⁷³¹ *Art. cit.*, p. 55.

⁷³² *Art. cit.*, p. 61.

Cet attrait pour le déséquilibre se situe chez les enfants, autour de 6-7 ans, et est associée la maladresse, causée par un changement staturo-pondéral, intellectuel et social (période de croissance, premières opérations mathématiques, conscience accrue de soi dans le groupe). Roger Caillois précise que le mot jeu « appelle les mêmes idées d'aisance, de risque ou d'habileté⁷³³ », résonnant particulièrement avec les spectacles du circassien.

La démarche de Yoann Bourgeois s'inscrit dans cette typologie, la contrainte faisant partie de son langage théâtral : d'une part, l'importance accordée aux installations scéniques régit des déplacements imposés et des relations précises entre les danseurs-acrobates, comme vous l'avez vu sur les photos des spectacles que je vous ai montrées ; et d'autre part, le corps lui-même est soumis à des variations de hauteurs, d'équilibre, mais aussi de temps (accélération, ralentissements). Il y va également de l'énergie que déploient les corps. Et la maladresse n'est pas loin chez lui, elle génère une série de micro-catastrophes, qui sont souvent figurées par des chutes des danseurs-acrobates, mais aussi des chutes des dispositifs ou des objets présents sur la scène.

2.3.b. L'imaginaire comme lieu de création

Le geste créateur d'un artiste permet de construire une œuvre non pas seulement en fonction de la matière qui apparaît et change de forme, mais aussi dans la création d'un imaginaire, qui rejoint les mondes que l'enfant se crée au cours de ses séances de jeu. Le rapport de l'imaginaire à l'invisible est très prégnant dans l'étude du geste créateur.

Or, l'invisible chez Yoann Bourgeois occupe une place prépondérante. Certes, ses danseurs-acrobates évoluent dans un espace scénique dont ne sont pas exclus décors et machines. Ses *Tentatives d'approches d'un point de suspension*, ou encore *Cavale*, *L'Art de la fugue* ou *Celui qui tombe* en sont des exemples explicites, mais ils ouvrent sur un imaginaire invisible *a priori* pour le spectateur.

L'escalier de *Cavale* débouche sur un espace indéfini *et* infini dans lequel sautent et s'engouffrent les deux acrobates à la fin du spectacle, initiant ainsi une poétique de la disparition, du nulle part, comme symbolique, selon le metteur en scène, de la vie humaine ;

⁷³³ CAILLOIS, Roger, « Préface », dans CAILLOIS, Roger (ss la dir. de), *Jeux et sports*, vol. XXIII, Paris, Gallimard, coll. « Encyclopédie de la Pléiade », 1967, p. vii.

Dans *Celui qui tombe*, l'incertitude à laquelle la plateforme mobile oblige les danseurs est source de multiples suppositions de la part du spectateur qui cherche à combler les vides par son imagination, et qui y projette une série d'images, telles que le tableau *Le Radeau de la Méduse* de Géricault ou le disque rayé ou tournant à l'envers sur la platine.

Dans l'ouvrage *Le corps en jeu*, Odette Aslan réintroduit la notion de corps, et en particulier celui de l'artiste, en réaffirmant l'idée même d'apprentissage et de découverte, phases par lesquelles l'enfant passe dès sa plus tendre enfance⁷³⁴. Les dispositifs imaginés par Yoann Bourgeois permettent cette interaction entre espace et corps, cette phase de jeu qui présente avant tout un corps « animé de l'intérieur, une énergie consciente [qui] circule, qui produit et soutient comportement et mouvement, dans une entière mobilisation des forces psychiques et musculaires.⁷³⁵ »

2.3.c. *Le dispositif, enjeu créateur*

Le traitement de l'espace dans le travail de Yoann Bourgeois s'apparente avant tout à un jeu de construction, presque à la manière de Lego qu'il imbrique et superpose afin de créer, comme un enfant le ferait, un monde où les lois physiques seraient régies par cette édification et par l'imaginaire qui en découlerait.

Dans *Cavale*, courte pièce jouée en extérieur, le circassien se prête au jeu d'une chute infinie, dans un duo initié avec un autre circassien, Mathurin Bolze (directeur de la Compagnie les Mains, les Pieds et la Tête Aussi) sur un espace délimité par une plateforme en bois sur laquelle une toile de trampoline est tendue, surplombée par un escalier. Les deux circassiens gravissent les marches tour à tour en tombant sur le trampoline qui permet rebond, à la fois physique et mais aussi rebond narratif, puisqu'il permet de faire apparaître des gestes et des positions inattendus.

⁷³⁴ « L'enfant découvre peu à peu son corps et la manière de l'utiliser ; dans sa relation à la mère puis à l'espace, il s'exerce à se poser en tant que sujet dans le monde ; bientôt, il acquiert des automatismes. L'apprenti acteur/chanteur/danseur est obligé de se (re)découvrir, de s'explorer, vertèbre par vertèbre, articulation, muscle, etc. L'instrument dont il devra jouer étant son propre corps, il en doit accroître les virtualités, l'assouplir, en avoir pleine maîtrise. » ASLAN, Odette, « Introduction », dans ASLAN, Odette (ss la dir. de), *Le corps en jeu*, Paris, CNRS, coll. « Arts du spectacle, spectacle, histoire, société », 1993, p. 11.

⁷³⁵ *Ibid.*

Simplement vêtus de costumes noirs, les deux acrobates forment tour à tour duo et duel, mais ce qui est au cœur de ce travail, c'est la recherche d'un point d'équilibre face au paysage qui les entoure, en partant d'un motif de base primordial : la marche, alors déconstruite, qui avance, mais revient en arrière, en passant par l'activité de l'ascension de l'escalier, qui ouvre sur le paysage et sur l'idée poétique de l'infini et du vide.

L'accent est alors porté sur le risque et la chute systématique à laquelle l'escalier invite les deux acrobates, pour ainsi dire condamnés à monter l'escalier et à chuter sans fin, l'espace ne leur offrant aucune autre perspective. On peut dès lors oser l'analogie entre ce travail et celui du jeu de l'enfant qui lorsqu'il explore les espaces intérieurs et extérieurs, invente de nouveaux mondes, dans lesquels l'illusion, étymologiquement *in-lusio*, c'est-à-dire en latin « entrée en jeu⁷³⁶ », et la fiction permettent tout, sinon l'impossible. Cela peut alors être comme le rappelle Roger Caillois « déployer une activité ou [à] subir un destin dans un milieu imaginaire », mais également « [à] devenir soi-même un personnage illusoire et [à] se conduire en conséquence⁷³⁷ ». Il s'agit ici d'incarner un autre, mais également d'entrer dans un espace implicitement imaginaire, mêlant éléments reconnaissables (l'escalier) et éléments quoique concrets, du moins n'ayant aucune valeur dans le quotidien (le trampoline).

Ce dernier n'est pas apparent ou visible par le spectateur, puisqu'il se fond dans la plateforme en bois (peinte en blanc), et que le spectateur est placé de telle manière que son regard rase la surface. La poésie qui se dégage provient essentiellement d'un engagement physique total, de ce corps, devenu objet qui flotte dans les airs, soumis à des forces, et en particulier soumis à « [leur] l'instabilité qui renvoie à un mode de vie précaire et aussi au statut fragile de l'art.⁷³⁸ » Yoann Bourgeois déclare : « J'explore la relation entre un corps et une force physique, comme source inépuisable de drame. Mes disciplines de prédilection sont le jonglage et la voltige. Deux manières d'être en relation directe avec la gravité. Dans un cas, je manipule ; dans l'autre, je suis manipulé.⁷³⁹ », dans une proximité avec le geste marionnettique.

⁷³⁶ CAILLOIS, Roger, « Jeux des adultes », dans *Jeux et sports*, p. 165.

⁷³⁷ *Ibid.*

⁷³⁸ WALLON, Emmanuel (sous la dir. de), « La gravité plus la grâce », dans *Le cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud-Papiers, Collection « Apprendre », 2002-2013, p. 8.

⁷³⁹ BOURGEOIS, Yoann, Entretien avec Julie Bordenave pour Arte TV réalisé le 26 août 2016, publié le 2 septembre 2016.

La boucle perpétuelle entre ascension et chute dans *Cavale* est au centre de nombreux jeux d'enfants, aussi bien le toboggan, même si la glissade est différente du rebond certes, mais qu'il faut sans cesse gravir pour pouvoir glisser de nouveau. Les jeux d'équilibre, définis et commentés par Roger Caillois, sont autant de moyens « d'accéder à une sorte de spasme, de transe ou d'étourdissement qui anéantit la réalité avec une souveraine brusquerie.⁷⁴⁰ »

Dans *L'Art de la fugue*, le dispositif est au départ un grand cube de bois, qui au fur et à mesure se déconstruit, les plans latéraux tombant un par un, et laissant apparaître un espace quasiment identique à celui de *Cavale*. Seul un plan incliné est rajouté à la structure, qui est divisée en blocs ou cubes pouvant être ouverts ou fermés. Une pianiste joue la partition de *L'Art de la fugue* de Jean-Sébastien Bach. Le traitement physique offre alors de nouvelles variations, puisque la glissade, la disparition dans les cubes et la réapparition sont utilisées, en même temps que la décomposition du dispositif, encore plus proche du jeu de Lego. Des objets du quotidien, tels que table et chaise, viennent compléter l'espace et le jeu de déconstruction, synonyme de chute. La relation entre les deux acrobates, Yoann Bourgeois lui-même et Marie Fonte est basée sur le principe du duo-duel, et lorsqu'ils sont assis, les chaises finissent par se briser entraînant leur chute.

Tentatives d'approches d'un point de suspension propose un espace fragmenté que Yoann Bourgeois réinvente à chacun de ses programmes élaborés en fonction des lieux de représentation. Spectacle déambulatoire, les *Tentatives* proposent plusieurs petites formes qui présentent le corps dans diverses situations de voltige, de chute, de rotation et de vertige.

La première forme expose un haut tube de verre rempli d'eau dans lequel Jörg Müller, jongleur allemand qui a créé cette pièce en 2001 au Centre des Arts du Cirque de Basse-Normandie, intitulée *c/o*⁷⁴¹, va plonger et rester immergé pendant plusieurs minutes, remontant parfois à la surface, mais redescendant aussitôt.

Son corps, déformé par la surface vitreuse du tube, est au centre d'un véritable jonglage, que seule l'eau maîtrise, ou devrait-on dire ne maîtrise pas justement, puisque la flottaison n'est jamais totale. Le poids de son corps lui permet également de ne pas remonter complètement à la surface. Le point de suspension est ainsi atteint et abandonné en permanence.

⁷⁴⁰ CAILLOIS, Roger, *op. cit.*, p. 169.

⁷⁴¹ La seule contrainte imposée par Jörg Müller était « se jeter à l'eau » (à un moment) lors de la performance.

La seconde forme est appelée par Yoann Bourgeois *La Balance de Lévité*. Une longue, épaisse double tige de fer est fixée sur un pied de métal à 1/5^{ème} de sa longueur. À l'extrémité la plus courte, deux gros poids, équivalant à 4 fois le poids de l'acrobate pour qui la balance a été conçue, viennent épaissir la double tige ; à l'autre extrémité, est fixée une nacelle, réduite à une armature rembourrée dans laquelle Marie Fonte passe ses jambes. Ce support s'articule autour du centre de gravité de l'acrobate, lui permettant de maintenir la vitesse lorsqu'elle bouge. La balance oscille, faisant monter et descendre dans les airs, mais également tourner la danseuse. La recherche de l'équilibre est alors ici permanente.

La troisième forme est une autre collaboration avec Jörg Müller, qui a créé *Mobile* en 1995. Cinq tubes en aluminium d'un diamètre de 5 cm, de longueurs différentes (entre 120 cm et 60 cm) sont accrochés sur des drisses (des cordages métalliques) à une hauteur de 6 mètres. Les tubes sont presque à ras du sol. L'espace scénique est un espace circulaire qui doit être dégagé pour ne pas gêner les trajectoires des tubes. En effet, le jongleur porte des petites prothèses, des faux doigts fixés sur ses doigts qui lui permettent d'exécuter des figures de jonglage comme la cascade⁷⁴², la douche⁷⁴³, la colonne⁷⁴⁴ etc., et qui font résonner le métal, à la manière d'un instrument, situé entre l'orgue et le métallophone. Mais une des caractéristiques est le mouvement ample des tubes à l'horizontale, obligeant le jongleur à se déplacer avec eux, plus ou moins rapidement selon leur vitesse et leur axe de descente. Cette circulation du corps entre les tubes provoque un jeu, entre maîtrise et abandon.

La quatrième forme est en quelque sorte une version condensée de *L'Art de la fugue*. Si le lieu le permet, elle est jouée dans la même salle que *Mobile* ; Yoann Bourgeois est accompagné de nouveau par Marie Fonte et une harpiste qui remplace la pianiste. Les deux acrobates-danseurs se déplacent sur la structure en bois, mais investissent également le parterre où se tiennent les spectateurs.

Pour *Celui qui tombe*, créé en 2014, Yoann Bourgeois a poursuivi ses recherches sur les notions d'équilibre, de chute et de point de suspension. Il a alors imaginé en collaboration avec des techniciens du monde forain le dispositif à partir d'un jeu pour enfant, qui est aussi

⁷⁴² Figure de base du jonglage qui consiste à lancer en l'air avec une main chaque balle ou objet l'un après l'autre et à le rattraper avec la main opposée.

⁷⁴³ Figure quasi identique à celle de la cascade, mais nettement plus complexe puisqu'avant de lancer la balle, le jongleur la fait passer dans la main opposée.

⁷⁴⁴ Figure pour laquelle les balles ne se déplacent pas vraiment, elles restent sur le même plan, et sont juste lancées verticalement.

un agrès du cirque : le rolla-bolla, qui n'est autre qu'un cylindre sur lequel est posée une planche, l'enjeu étant de rester en équilibre dessus. 6 danseurs se tiennent sur une plateforme en bois de 6 mètres sur 6, fixée sur une boule d'attelage de caravane posée sur un socle métallique (référence au métier de circassien itinérant). Le socle ainsi formé est actionné par de multiples mécanismes producteurs de mouvements mettant en jeu les forces habituelles du cirque : ballant, chute, vol, déséquilibre.

La plateforme, aussi bien mobile qu'immobile, peut également se transformer en pente très abrupte. Des craquements sont presque toujours audibles, jouant de l'imprévisibilité. Cet espace se veut avant tout comme espace de jeu. Surélevée, la plateforme se met soudain à tourner. Sur ce plateau à pivot, chaque geste compte : par moments, un pas ou un bras délicatement levé suffisent à faire vaciller l'ensemble de la surface. Cette instabilité permanente tient le spectateur sur le qui-vive. Suspendue, la plateforme se balance allant jusqu'à pousser les danseurs en coulisses, lorsqu'ils la quittent pour se tenir sur la scène.

Les corps des danseurs sont littéralement soumis à cette plateforme et ses mouvements de rotation, d'élévation, de balancier. Ils ne dessinent pas l'espace, ils l'occupent davantage, en cherchant à l'appriivoiser. Même si la fable fait émerger des situations dramatiques, la chute et la résistance à celle-ci, à savoir comment tenir debout sur un sol mouvant - ce qui en soi correspond à une métaphore de la planète soumise elle aussi à des déplacements et des forces contraignantes, les jeux comme le tourniquet ou les montagnes russes ne sont pas loin.

L'écriture de Yoann Bourgeois s'appréhende à travers les catégories de jeu définies par Roger Caillois. Le geste créateur naît donc dans la confrontation du corps à des situations complexes, pour lesquelles l'abandon et la confiance doivent être très fortes, ce qui fait surgir l'émotion chez le spectateur. Nous pourrions avancer que sa conception du cirque est avant tout marquée par la circulation de forces sensibles et perceptibles. Il conçoit les danseurs davantage comme des vecteurs que comme des acteurs, participant à un tout, créant le surgissement d'une forme et sa déconstruction imminente, tout comme serait d'une certaine manière le geste de certains groupes d'artistes visuels, travaillant à des formes vouées à l'éphémère, nous pensons notamment au *Lâcher de 1001 ballons bleus*, « sculpture aérostatique », datant de 1957, initié par Yves Klein sur les bords de Seine entre autres.

Les figures que Yoann Bourgeois met en scène sont présentées dans une perpétuelle recherche de la station debout ou de la chute, comme si l'une et l'autre étaient impossibles à accomplir totalement, rejoignant l'idée même d'instabilité du monde. Ni totalement ludiques, ni totalement réservées à l'adulte, ses créations donnent à lire davantage un fantasme de l'enfant, l'adulte retrouvant l'enfant en lui, où le risque se mêle à la poésie du corps, entre liberté et étourdissement.

*Car telle est ma doctrine : si l'on veut apprendre à voler un jour,
il faut commencer à apprendre à se tenir d'aplomb,
à marcher, à courir, à sauter, à grimper, à danser.
Pour apprendre à voler, il ne suffit pas d'un seul coup d'aile.
Friedrich NIETZSCHE⁷⁴⁵*

Chapitre 3. D'érections en effondrements

3.1. Être debout : verticalité

Penser un mouvement, un geste, une position, penser le corps, revient à penser le langage, les mots. Être debout ne décrit pas une action en soi. Adverbe invariable, « debout » n'existe que sous cette forme. Il précise un verbe : être debout, penser debout, manger debout... Tout au mieux, il constitue chaque être humain dans sa singularité et son identité propre. Être debout s'oppose à toutes les autres positions possibles du corps : assis, couché, accroupi, à quatre pattes, et cependant, des nuances peuvent encore préciser davantage sa qualité ; être debout et adossé par exemple, debout et accoudé, debout et penché. La seule différence est dans la distribution du poids du corps sur les appuis.

Être debout induit les seuls appuis des pieds. Peu importe la qualité de la position que le reste du corps occupe dans l'espace, quoique l'idée d'être debout ne soit pas toujours réduite qu'à ce seul paramètre, puisque la colonne vertébrale qui maintient le corps a elle aussi un rôle essentiel à jouer. En effet, la plupart des actions quotidiennes (à part dormir) est effectuée sur la base de la colonne vertébrale érigée et dans l'espace. Car c'est aussi cette donnée qui fait d'être debout une condition *sine qua non* du vivant : être debout *dans* l'espace.

⁷⁴⁵ NIETZSCHE, Friedrich, *Ainsi parlait Zarathoustra*, IIIème partie, « De l'esprit de pesanteur », Paris, Flammarion, coll. « Le Monde de la Philosophie », 2008, p. 243.

Cela indique une prise de conscience du monde autour de soi, aussi bien l'espace environnant que les êtres autour de nous.

L'acte de naître est associé à une chute, une chute vers le bas, vers la terre, hors du ventre de la mère. Les coutumes liées à la naissance de par le monde intègrent l'idée de chute comme un processus normal, nécessaire, et finalement, ce par quoi toute chose passe pour naître et exister. Dans le Mexique ancien ou dans les tribus des indiens Guayakis du Paraguay, la connotation négative de la chute liée à la naissance ne disparaît qu'au moment où l'enfant se redresse et apprend à marcher, signe qui le fait entrer dans le monde des hommes. Le rituel de la naissance en passe aussi par la question du redressement dans la religion chrétienne, puisque la période où la femme quitte son lit après l'accouchement s'appelle les relevailles. Par conséquent, dans cette chute des origines de tout être, mère et enfant s'accompagnent pour se redresser ensemble.

Être debout a la plupart du temps une connotation liée à l'acte de résister. « Ce qui tient debout, c'est ce qui ne tombe pas », comme nous l'indique Christine Roquet dans l'ouvrage *Histoires de gestes*.⁷⁴⁶ Cette dernière nous rappelle qu'être debout ne correspond pas à une inertie, mais bien à une dynamique, appelant un devenir, un après, un ailleurs, et que le terme est souvent associé à des mouvements politiques ou sociaux, inscrivant l'être humain dans un combat. Deux autres sens sont associés à être debout : c'est un geste préparatoire au mouvement, notamment à la marche et enfin se mettre debout équivaut à s'éveiller.

Ces questions étaient largement évoquées dans l'exposition « Tenir, debout », qui avait été organisée au Musée des Beaux-Arts de Valenciennes.⁷⁴⁷ C'était alors l'occasion de confronter artistes et œuvres et d'interroger ce qu'être debout signifie. Emmanuelle Delapierre insiste sur le fait que « de la seule verticalité naissent une tension et une densité nouvelles.⁷⁴⁸ » Il s'agit d'une présence, qui habituellement a lieu dans une prise de parole, par un rapport direct au réel. La station debout interroge notre propre existence : « Qui est là en

⁷⁴⁶ ROQUET, Christine, « Être debout », dans GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (ss. la dir. de), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 24.

⁷⁴⁷ « Tenir, debout », Exposition conçue par Emmanuelle Delapierre, Conservatrice du Musée des Beaux-Arts de Valenciennes et Marie-Claire Sellier, historienne de l'art et psychanalyste, Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, du 5 novembre au 6 mars 2011.

⁷⁴⁸ DELAPIERRE, Emmanuelle, « À pied d'œuvre », catalogue de l'exposition « Tenir, debout », Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, du 5 novembre 2010 au 6 mars 2011, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 2010, p. 13.

moi ? Qui *me* regarde ? Qui est devant moi ? » Telles sont les questions que l'exposition posait. « Être vivant, c'est être là et s'y tenir ».

Être debout ne se résume pas à une posture physique, cette notion déborde largement sur la manière de *tenir* une pensée, qui peut en passer par la verticalité, mais pas nécessairement. L'œuvre d'art opère ainsi une certaine résistance dans son milieu, mais aussi dans le domaine public, puisqu'elle agit comme une « force de l'apparaître⁷⁴⁹ ». En effet, l'œuvre est enveloppée d'un mystère que la pensée et le regard de chacun tentent de déchiffrer, malgré son imperméabilité première.

La verticalité d'une œuvre tient aussi à sa relation à l'autre, celui qui la regarde : « Si on tient en soi, si on a un lieu, on peut s'adresser à l'autre. » Le corps-à-corps entre l'œuvre et l'artiste, l'œuvre et le spectateur, et les individus entre eux semble donc indissociable de ces notions. Le propos de l'exposition était alors illustré par des œuvres d'artistes dont le travail occupe une certaine verticalité, dans les domaines de la sculpture, de la photographie, de la peinture, comme par exemple la photographe néerlandaise Rineke Dijkstra⁷⁵⁰ qui réalise des portraits de front et en pied d'anonymes, sous la forme de séries : autour d'adolescents sur la plage, de femmes juste après leur accouchement, de toreros juste après la mise à mort du taureau, ou encore de femmes soldats israéliennes juste après leur enrôlement. Son travail est donc emprunt de cet acte de résistance lié à la pulsion vitale de chaque être humain. À la frontalité des figures, s'oppose la fragilité qui s'en dégage. La jeune femme de la photo *Julie, Den Haag* (La Haye) (Figure 100) montre la vérité dans l'effort, dans une pose naturelle et radicale. Elle participe de l'effort qu'il faut pour vivre et pour donner la vie, sans gloire, juste en exprimant la difficulté d'être et de s'y tenir.

⁷⁴⁹ *Ibid.*

⁷⁵⁰ Née en 1959 à Sittard, dans le Limbourg néerlandais.



Figure 100. Rineke Dijkstra, *Julie*, Den Haag, 1994

Impression couleur chromogène, 116,2 x 93,7 cm, FRAC Auvergne

Être debout comme début de tout, origine du mouvement, origine de la vie. Ces œuvres invitent à se tenir debout face à toute forme de renoncement. C'est cette idée que l'on retrouve dans le travail de Yazid Oulab,⁷⁵¹ lui aussi présenté à l'exposition du Musée des Beaux-Arts de Valenciennes. En s'inspirant de la poésie soufie, il axe son œuvre autour d'objets : le clou et le couteau, avec toutes leurs connotations – ouvrières, sexuelles, psychiques et symboliques - qu'ils comportent. Son clou, son « *alif* » qui est en arabe, la première syllabe de l'alphabet, marque le début et le surgissement des choses, dans une verticalité monumentale. « Alifs » tridimensionnels, ses clous de bois, de verre, de cristal ou d'inox (Figure 101) matérialisent également cette force descendant des cieux pour dicter la parole divine et instruire les hommes.

⁷⁵¹ Né en 1959 à Constantine (Algérie).



Figure 101. Yazid Oulab, *Alif*, 2009
Clou en inox, 257 x 30 cm, Collection privée

Les questions de la verticalité dans le champ de la danse ont traversé les siècles. La force de présence émanait traditionnellement de la station debout. Bien que selon les cultures et les traditions, cette origine soit souvent contestable, comme nous le rappelle Christine Roquet :

En France, les danses dites traditionnelles commencent debout, à la différence, par exemple des danses assises des îles Tonga ou de certaines danses assises du Maghreb – mais là encore, il s’agit toujours de tenir et de bouger une colonne érigée.[...] ⁷⁵²

Mais il demeure qu’en danse classique, les cours et apprentissages démarrent toujours de la posture debout, afin d’apprendre aux petits rats les positions des appuis, les pieds, et ce, depuis la création de l’Académie royale de danse en 1661. Une gravure datant du XVIII^e siècle montre les différents pas de danse, en première, seconde, troisième, quatrième et cinquième position. Cette manière de placer les pieds et les bras a été élaborée par Pierre Rameau ⁷⁵³ qui a rédigé deux ouvrages didactiques importants pour l’étude de la « belle danse », *Le Maître à danser* (1725) où il explique en détail les pas contenus dans la *Chorégraphie* de Raoul Auger Feuillet ⁷⁵⁴, célèbre pour sa notation du mouvement dans *Chorégraphie ou l’art de décrire la danse*

⁷⁵² GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (ss. la dir. de), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, 2012, p. 25.

⁷⁵³ (1674-1748), maître à danser français. Pierre Rameau est également l’auteur de *L’Abrégé de la nouvelle méthode dans l’art d’écrire ou de tracer toutes sortes de danse de ville* (1725).

⁷⁵⁴ (1660-1710), maître à danser et chorégraphe français.

par caractères, figures et signes démonstratifs. Un siècle plus tard encore, dans une gravure reprenant les figures les plus utilisées à l'époque romantique, Carlo Blasis⁷⁵⁵ a souhaité apporter « les plus beaux temps d'aplomb d'équilibre...les plus belles attitudes, les plus séduisantes arabesques, l'exécution rigoureuse et brillante, [...] la variété des enchaînements, les différentes pirouettes⁷⁵⁶ ».

La verticalité prime, et avec elle, la frontalité prévaut lors des représentations de ballet, et ce, depuis l'époque de Louis XIV. Daniel Sibony évoque le pouvoir que symbolise ce corps droit et vertical, en somme un corps équilibré et juste et estime que « La danse accompagne la loi, elle permet la propagation de la loi d'un point à un autre, sa compréhension et son respect par les citoyens. Mais le corps qui danse est aussi *seulement* un corps. Il est de tout à la fois corps et *corps et loi*⁷⁵⁷ ».



Figure 102. *Le Maître à danser*, gravure de Jean Villette, Bibliothèque Nationale, Paris, 1725

⁷⁵⁵ (1797-1878), danseur, chorégraphe et théoricien italien de la danse, alors Directeur de la Scala de Milan.

⁷⁵⁶ GINOT, Isabelle Ginot et MICHEL, Marcelle, *La Danse au XXème siècle*, Paris, Bordas, 1995, p. 18.

⁷⁵⁷ SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa danse*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1995, p. 111.

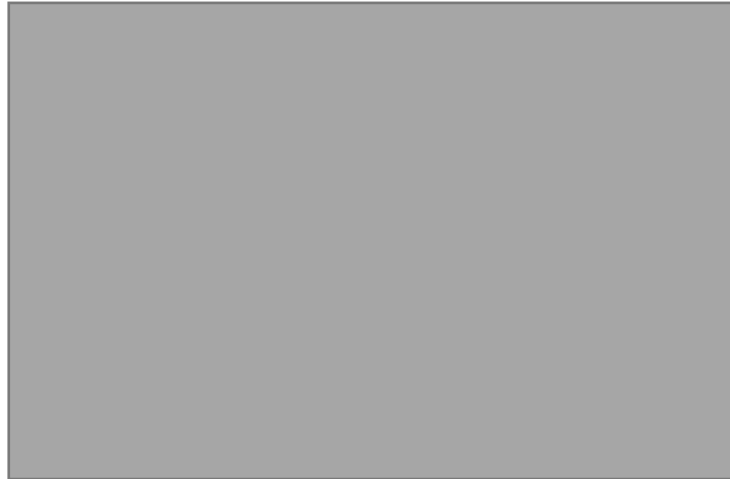


Figure 103. Carlo Blasis, *Traité de l'art de la danse*, Milan 1830
Gravures de Casartelli, Londres, Victoria and Albert Museum

La scène « à l'italienne » est alors une surface sur laquelle le regard du spectateur doit glisser, et les lignes sont organisées à partir d'un axe central, qui met en valeur les actions qui s'y passent, mettant de côté les actions jugées anecdotiques sur la périphérie. Cette hiérarchisation de l'espace, des positions et des mouvements de la « belle danse » a eu une influence considérable dans l'histoire du ballet, et plus tard dans l'histoire de la danse classique. La composition s'y trouve alors soumise à de nombreuses règles, conditionnant ainsi la réception des ballets par le spectateur et son organisation scénique autour de la donnée spatio-temporelle dans un tout englobant danse, musique et décor.

Il en demeure donc incontestablement des traces dans l'enseignement de la danse classique, et ce, encore de nos jours. Cela concerne essentiellement la « tenue du corps », qui doit nécessairement être « réparti sur les deux pieds », « les jambes sont parfaitement tendues et en dehors », « les bras sont souples et maintenus tendus ou fléchis sans raideur, ni cassure⁷⁵⁸ », et qui donne aussi une place primordiale au « port de tête », qui correspond à une tête tenue droite, le menton légèrement relevé, mais sans exagération. Le positionnement en danse classique évoque donc deux aspects : celui de la verticalité comme équilibre sur une ligne partant des pieds vers la tête, et celui de l'élévation, vers laquelle la danse souhaite se diriger, afin d'atteindre une certaine idée du « corps sublime ». Pour parvenir à cette tenue,

⁷⁵⁸ CHALLET-HAAS, Jacqueline, *Manuel pratique de danse classique. Analyse des principes et de la technique de la danse* (1979), Paris, Amphora, 1997, p. 23.

les élèves de danse classique sont soumis à de longs exercices de positionnement et d'équilibre à la barre : « pliés », « grands pliés », « arabesques », équilibres sur « demies pointes » (talon relevé du sol), petits et grands « battements » s'enchaînent pour favoriser le maintien et préparer les déplacements et équilibres sans la barre comme appui.

Pour être ancré, il faut donc suivre les principes suivants, tels qu'ils sont enseignés dans la plupart des écoles de danse :

- Répartir le poids du corps sur tout le pied, intérieur et extérieur, entre le gros orteil, le petit orteil et le talon ; et engager le pied en entier dans l'action de repousser dans la marche, la course... ;
- Étaler le pied au sol en détendant les orteils (notamment sur les pliés) ;
- Prendre conscience de la relation pied/bassin, la relation entre la pression du pied dans le sol et l'allongement du haut du corps, notamment, l'étirement de la colonne vertébrale ;
- Déplacer les appuis sur toutes les parties du pied, puis équilibrer la répartition du poids sur les deux pieds ;
- Faire la différence entre l'organisation du corps en équilibre et en déséquilibre : quitter son axe et revenir en retrouvant sa verticale ;
- Identifier l'articulation coxo-fémorale et dissocier la mobilité de la jambe de celle du bassin ;
- Établir un rapport harmonieux avec le sol pour un mouvement fluide et facile : maîtriser les transferts de poids dans la marche, la course, les déplacements plus complexes (ce qui permet la pose précise de l'appui pour éviter de se replacer ou de se rééquilibrer) ;
- Maîtriser des qualités d'appui : repousser, glisser, brosser, dérouler, allonger, relever, pivoter, amortir.

Ces paramètres ont toujours cours dans l'art contemporain, et le travail de Vanessa Beecroft⁷⁵⁹ en atteste indubitablement. Vingt jeunes femmes, debout pendant trois heures, dans la rotonde du musée Guggenheim de New-York en talons hauts, nues ou vêtues d'un simple bikini. Trois règles avaient été établies par l'artiste pour réaliser cette performance :

⁷⁵⁹ Artiste et photographe américaine d'origine italienne (1969-).

1. Ne pas bouger.
2. Ne pas parler.
3. Les modèles sont encouragées à fixer le regard des spectateurs.



Figure 104. Vanessa Beecroft, *VB-35*, au Solomon R. Guggenheim Museum, New York, 1998

Qu'impose ce face-à-face au spectateur? Comment donc penser l'idée de mouvement dans cette verticalité des corps apparemment immobiles ? Il nous semble que ces questions nous fassent revenir au travail du chorégraphe Steve Paxton qui parle de « petite danse » pour indiquer le mouvement perpétuel qui nous anime. Dans un monde bousculé par l'hypermobilité et la rapidité des échanges, certains artistes, comme Vanessa Beecroft, préfèrent explorer les immobilités précaires qui font revenir à soi.

3.2. Renverser le corps, faire de la chute une alliée

Les recherches de la danse moderne, et en particulier de la danse expressionniste allemande, se retrouvent dans les créations de la chorégraphe Mary Wigman⁷⁶⁰, notamment dans *La Danse de la sorcière (Hexentanzen)* (Figure 68), solo réalisé la première fois en 1914 et qui évolua jusqu'en 1930. En étant exclusivement assise au sol, la chorégraphe et danseuse

⁷⁶⁰ Wigman (1886-1973) étudie à Hellerau, avec Émile Jaques-Dalcroze. Puis elle rejoint l'école de l'art du mouvement d'Ascona, auprès de Rudolf Laban et du groupe de la Monte Verità où elle demeure jusqu'en 1919. Puis elle se lance dans une carrière de danseuse, chorégraphe et pédagogue. En 1919, elle crée des solos, tels *Danses extatiques* ou *Danses hongroises*.

effectue, dans le cours extrait qui a pu être enregistré en 1930, des mouvements anguleux et amples avec les bras, attrapant ses genoux pour bouger ses jambes et marteler le sol avec les pieds. Elle portait un masque figeant ses traits soulignés par son épaisse chevelure noire ondulée, ce qui a pour conséquence d'accentuer ses gestes et de leur rendre tout le caractère expressif et dramatique.

Par cette danse, Wigman rompt littéralement avec la tradition et cherche à exprimer un ressenti intérieur plus qu'à effectuer des mouvements sans lien réel entre eux. Ainsi, elle contribue à l'élaboration de la *danse libre*, dont François Delsarte, pédagogue et théoricien avait posé les bases à la fin du XIX^e siècle. En rompant ainsi avec l'esthétique traditionnelle du ballet classique, Delsarte cherche à rendre au corps et à l'expérience du mouvement sa sensorialité, ses profondeurs. Il influencera aussi bien le mouvement américain de la danse moderne, avec Martha Graham et Doris Humphrey, que le mouvement allemand de la danse expressionniste, dont Wigman est l'exemple le plus marquant. Toutes expérimentent alors la pesanteur, la respiration, l'élan et la tension-détente, le *tension-release* particulièrement développé par la chorégraphe américaine Martha Graham, qui s'intéresse à la manière dont le mouvement naît d'une contraction du torse, lieu de la respiration, mais aussi des émotions.

Les bases de la danse moderne⁷⁶¹ et de la danse contemporaine partagent donc un rapport au sol, aux mouvements pris entre contraction et relâchement, chute et rétablissement (*Fall and Recovery*, chez la chorégraphe et pédagogue Doris Humphrey), qui s'emploie par cette exploration à retrouver un geste primitif, le rythme qui relie corps et espace et plus précisément le lien qui unit la chute et l'horizontalité au ressaisissement et à la verticalité, comme deux pôles indéfectibles entre lesquels tous les mouvements circulent.

⁷⁶¹ Pour un point plus développé sur les questions des révolutions opérées par la danse moderne, nous renvoyons le lecteur à l'Annexe 3 « Théories du corps de la danse moderne – vers une révolution ».



Figure 105. Mary Wigman, *Hexentanz* (*La Danse de la sorcière*),
Extrait du film *Mary Wigman tanzt* (*Mary Wigman danse*), 1930, Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin

Alors même que ces techniques de danse envahissent et interrogent le territoire chorégraphique, la danseuse américaine Loïe Fuller développe dès le début des années 1890 son propre langage synthétisé en 1892 dans sa création *La Danse serpentine*. Imitant d'une certaine manière Icare, elle augmente la taille de ses bras de bâtons recouverts de tissu léger, réinventant en somme les ailes prothèses d'Icare et Dédale. Ses mouvements amples et ondulatoires ainsi que son costume évoquent tour à tour le vol de l'oiseau ou du papillon, mais aussi des motifs floraux, tels que le lys ou l'orchidée. Sa recherche s'emploie à explorer les possibilités techniques liées à la lumière, au corps et à l'espace. Elle pressent en effet de quelle manière la lumière, combinée au costume et à la musique, peut mettre en scène la danse, et aussi quelles illusions elle peut créer. Sa danse ne répond plus à des besoins narratifs, mais davantage à des enjeux esthétiques, qui montrent le corps pris entre le désir de voler et son lien indéfectible à la terre. Plus encore, le corps, dissimulé derrière l'étoffe et les mouvements virevoltants des bras, disparaît au profit d'une abstraction du geste et de sa signification.

Les expérimentations nouvelles mettant en avant le corps dans les performances ne sont pas réservées au seul champ plastique et visuel. Le champ de la danse ouvre de nouvelles manières d'aborder corps et espace, même si elles en passent moins par les questions de la douleur et de la souffrance infligée. C'est notamment le cas de Trisha Brown, dont l'œuvre est ponctuée de créations, qu'elle appela « Equipment Pieces », pièces avec équipements,

dont l'expérimentation est proche de la performance par leur durée notamment et qui étudient la marche dans différents états, obliques, parallèles au sol ou couchés. Ces pièces font partie d'une série de créations que la chorégraphe expérimenta au sein de la Judson Dance Theater.

Ce mouvement et ce rassemblement de danseurs autour de la jeune chorégraphe Anna Halprin à la toute fin des années 1950 à San Francisco revendique une version expérimentale de la danse, en rejetant en partie le mouvement de la danse moderne américaine, incarnée par les chorégraphes Isadora Duncan, Ruth Saint Denis, Doris Humphrey et Martha Graham, jugées trop académiques, notamment du point de vue spectaculaire, virtuose, narratif et expressif. La base de leurs recherches s'organisait essentiellement autour de l'idée d'improvisation et d'une porosité avec des œuvres d'artistes visuels comme le plasticien Robert Rauschenberg, les artistes Robert Morris et Andy Warhol. Ainsi l'écriture, la vidéo, la peinture et les arts visuels se rencontrent dans cette nouvelle approche. Le matériel principal de composition s'inspire des mouvements quotidiens, tout en s'intéressant aux interprètes amateurs, auxquels les chorégraphes ont parfois recours pour leurs créations. Parmi les membres fondateurs du groupe, on retrouve les chorégraphes Steve Paxton, Yvonne Rainer, Trisha Brown, Lucinda Childs, Sally Gross, Deborah Hay, Simone Forti ou encore Meredith Monk.

Parmi les mouvements tirés du quotidien que les chorégraphes explorent, et notamment Trisha Brown, on retrouve la marche. À travers les figures de la marche, le rapport corps-espace-temps est comme disséqué, avec lenteur et nécessité, donnant une première définition du mouvement, tel qu'il devrait être compris dans son entièreté. Paul Ardenne rappelle que :

La modernité s'accompagne d'une obsession ambulatoire. Dans le corpus iconographique moderne, les figures de la marche abondent, expression moins de l'errance ou du nomadisme que d'un geste volontariste du corps conquérant. (...) Entreprises "marchées" du territoire où l'artiste en personne se meut à son tour, et que développe comme aucune autre, entre "dérives" urbaines des situationnistes et déambulations de type Land Art dans les campagnes les plus diverses, la période 1950-1990 (Marches de Guy Debord, Stanley Brown, Richard Long, Hamish Fulton, Joseph Beuys...). La marche, au juste est une preuve d'activation du corps, refus de

la polarité, sortie de la place conquise, désir d'accession à l'ailleurs. Le marcheur fait un pari : le monde n'est pas clos mais pénétrable.⁷⁶²

Cet appel et ce constat de la mobilité artistique se font dans un monde « hypermobile » rejetant toute forme d'arrêt, et l'immobilisme ne semblant pas être la réponse adéquate, penseurs, philosophes et artistes questionnent une autre mobilité, naviguant dans le champ des flux, autant que dans le temps et l'espace. Il s'agit d'appréhender le présent *en train de se faire*, l'évolution et la mutation des choses. L'interrogation se porte alors sur la matière-image-mouvement, proposant une vision de l'éphémère irrémédiablement liée à un infini virtuel, promis par le Paradis des religions, par le monde à venir après la mort. Arpenter le monde, c'est aussi se l'approprier, s'engager en lui et affirmer sa présence. Les artistes s'emparent donc de la marche, comme seule activité capable d'être le lieu de micro-bouversements, aussi bien dans l'infiniment lent que dans l'accélération la plus extrême. En s'insérant ainsi dans l'espace, en y laissant son empreinte, l'homme s'ancre dans une relation au monde qui se traduit par la fabrication de « lieux », d'« espaces existentiels », c'est-à-dire en tenant compte du fait que « Mon corps est là où il a quelque chose à faire⁷⁶³ », selon la formule de Merleau-Ponty.

Dans cette hypermobilité ambiante, l'image du dédale se superpose à l'image de la ville moderne. L'image du labyrinthe, espace dont il est difficile de sortir, est un lieu de passage autant que de perte. Mais c'est surtout le lieu d'un rapport violent entre le corps et l'environnement, comme dans les espaces urbains contemporains. Prison ouverte dans laquelle il faut trouver son chemin, le labyrinthe est à la limite le sujet du monde, l'expérience d'Icare et de son père Dédale en atteste de façon notoire.

Dans les expériences de la chute proposées par Trisha Brow, les notions d'élévation et de chute, de verticalité et de disparition proposent de créer de nouvelles situations pour le corps, et par là-même de créer de nouvelles verticalités, inversées.

Dans *Man Walking down the side of a building* illustre une autre idée de la marche cadencée et rapide des citadins par une marche à la verticale. Un danseur, Joseph Schlichter,

⁷⁶² Paul Ardenne, *L'Image corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Regard, 2001, p. 310.

⁷⁶³ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 297.

maintenu par un baudrier d'alpiniste descend en marchant perpendiculairement le long de la façade d'un immeuble. Ici, la danse invite à l'acrobatie - étymologiquement « marcher sur les extrémités ». Le danseur qui marche est tenté d'explorer les limites, les nuances, les déséquilibres, car marcher, se tenir debout, c'est prendre le risque de la chute. Et dans cette création, la chute est amortie, ralentie, malgré la fragilité de la position du corps qui bouleverse la notion de verticalité, d'équilibre et de gravité « normales ».



Figure 106. Trisha Brown, *Man Walking Down the Side of a Building*, 1970
80 Wooster Street, New York, 18 avril 1970, vidéo Noir et Blanc, 2'47

En 1973, elle créa la version « féminine » de cette pièce avec *Woman Walking Down a Ladder*, qu'elle interpréta elle-même. Là encore, l'action quotidienne quasi banale de la marche et de la descente d'une échelle deviant un véritable défi pour l'interprète, qui doit gérer son propre poids, en rapport avec un élément vertical – l'échelle – et un élément horizontal – le corps.

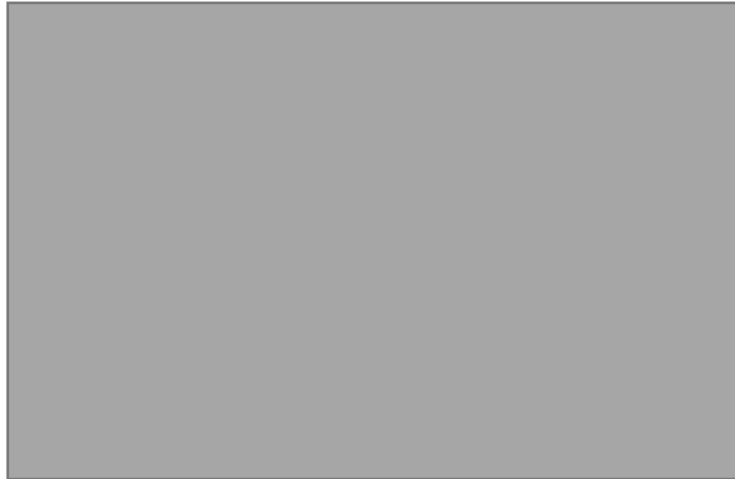


Figure 107. Trisha Brown, *Woman Walking Down a Ladder*, 1973
130 Greene Street, New York, 25 février 1973 © Babette Mangolte

La même intention est à l'œuvre dans *Leaning Duet* (1970) ou *Spiral* (1974).

Dans la première, Trisha Brown, qui participe à la performance dans une rue new-yorkaise, explore l'équilibre dans la marche lorsque deux personnes se tiennent par la main ou par une corde et où chacun doit tenter de poser son pied contre celui de l'autre tout en avançant. La relation à l'autre est alors déterminante dans la façon dont on appréhende le mouvement de la marche qui se fait ici sur un plan incliné, parce que c'est avec l'autre qu'il faut créer une connexion afin de trouver l'équilibre. Le partenaire peut également être à l'origine de la perte d'équilibre, comme de l'équilibre (re)trouvé.



Figure 108. Trisha Brown, *Leaning Duet*, 1970
2' (extrait), 80 Wooster Street, New York, capture d'écran

Dans la seconde⁷⁶⁴, les danseurs sont suspendus par un harnais perpendiculairement à un arbre, et en descendant autour de cet arbre, ils effectuent une trajectoire en spirale, grâce à la corde qui s'enroule autour du tronc en même temps qu'ils progressent vers le sol.

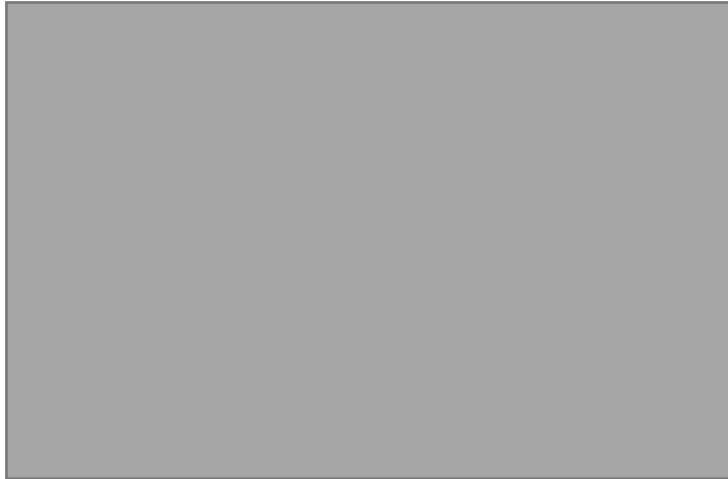


Figure 109. Trisha Brown, *Spiral*, 1974

2'29, American Dance Festival (Connecticut College, New London), capture d'écran

Trisha Brown réfléchit à des modes de déplacements et à des situations de marche exceptionnelles et inhabituelles. Pourtant, ces performances sont concentrées sur un mouvement quotidien et elle parvient à développer une multiplicité d'approches des notions d'équilibre, en soi, pour soi, mais aussi avec l'autre. Les danseurs doivent donc marcher « comme si » ils marchaient sur le plan horizontal, en jouant de leur équilibre, de leur propre poids, de la gravité et du poids de partenaire le cas échéant. Tandis que le spectateur ne doit pas ressentir l'inadéquation entre le geste et le contexte de la marche. Trisha Brown fait donc appel aux facultés de mémoire, mais aussi aux facultés motrices de ses danseurs, afin de restituer un effet de pesanteur normale.

Le travail de Trisha Brown consiste à réinventer le corps, l'espace dans lequel il évolue, ses manières de l'explorer et de s'y déplacer, et ce dès ces premières performances, ou même ses *Structured Pieces II* (1974). Elle s'applique à relever ces défis en passant par

⁷⁶⁴ La première performance eut lieu le 11 juin 1974 à New York. La version dont sont extraites les images de ce mémoire date du 18 juillet 1975 durant l'American Dance Festival, au Connecticut College de New London.

l'appareillage du corps, qui permet à ce dernier de s'affranchir de toute gravité. Comme dans *Walking on the Wall*⁷⁶⁵ (1971), où les corps sont suspendus par des systèmes de poulies et évoluent sur les murs du Whitney Museum de New York, abandonnant complètement le sol. Le mur devient la scène, et le corps est ainsi révolutionné. Le public quant à lui reste à sa place, debout ou assis au sol, alors même que son regard accompagne les danseurs et que son expérience normée de la verticalité et de l'horizontalité est bouleversée. Pour le spectateur, il y a la sensation d'être sur un bâtiment élevé, en train de regarder les danseurs arpenter le trottoir en contrebas. Trisha Brown modifie complètement les règles spatiales de la création chorégraphique comme celles de sa réception.

Cette expérience était déjà au cœur de sa création *Planes*⁷⁶⁶ (1968), dans laquelle le mur était une scène, sorte de mur d'escalade avec des points d'ancrage sur lesquels les danseurs pouvaient poser leurs pieds. Le mur servait également de surface de projection pour des images en noir et blanc filmées par Jud Yalkut⁷⁶⁷, montrant des vues aériennes de New York, des images de lancement de fusée et de vues microscopiques, amenant à un trouble entre les figures des danseurs et les images projetées tout en jouant sur le floutage des espaces visibles. Ce qui jusque-là était nettement perceptible par les spectateurs, à savoir les notions de haut et de bas, devient ici complètement bouleversé. De plus, les corps des trois interprètes évoluant au ralenti semblent peu à peu « tomber » dans l'espace de projection, comme nous pouvons le voir sur la Figure 85, sur laquelle les corps des trois interprètes vêtues de combinaison bicolores, noir ou blanc sur la face, et inversement blanc ou noir sur le dos, paraissent agrippées aux *buildings* new-yorkais qu'on voit sur l'écran de fond. Sans renverser complètement l'espace visible pour le spectateur, la chorégraphe renverse les corps

⁷⁶⁵ Chorégraphie : Trisha Brown; Son : bruits de wagons sur des rails et dialogues des danseurs; Conception visuelle : Trisha Brown ; Costumes : habits de danse ; Durée : 20-30 minutes ; Danseurs : Carmen Beuchat, Trisha Brown, Douglas Dunn, Mark Gabor, Barbara Lloyd, Steve Paxton, Sylvia Whitman ; Première new-yorkaise : Whitney Museum of American Art, New York, 30 mars 1971.

⁷⁶⁶ Chorégraphie : Trisha Brown ; Son : Simone Forti ; Conception visuelle : Trisha Brown ; Costumes : Trisha Brown ; les costumes d'ouvriers étaient noirs sur une face, blancs sur l'autre. Lorsque leurs dos blancs étaient tournés vers le public, les danseurs semblaient avoir disparu dans le film ; Durée : 20 minutes ; Danseuses : Trisha Brown, Michelle Stowell, Simone Forti ; Première : Intermedia '68, State University of New York, New Paltz, 24 février 1968 ; Première new-yorkaise : Whitney Museum, New York, 30-31 mars 1971.

⁷⁶⁷ Artiste et vidéaste américain (1938-2013), Yalkut fut un des artistes les plus influents de la scène new-yorkaise des années 1960. Il s'intéressa à l'ouvrage de Timothy Leary sur *Les Prières psychédéliquies* (1965) et collabora notamment avec Nam June Paik pendant plusieurs années.

de ses interprètes. Soit, ils apparaissent perpendiculaires aux murs, soit ils sont parallèles à ceux-ci évoluant contre eux, soit la chorégraphe invente des surfaces nouvelles, comme dans *The Floor of the Forest* (1970), pièce pour laquelle elle inventa une sorte de tapis de danse suspendu, fait de vêtements noués entre eux, et sur lequel les danseurs évoluent, sans tenir compte de leur poids littéralement soutenu par l'entrelacs textile, et apparemment sans effort. À propos de ses danses « horizontales », la chorégraphe s'en explique : « J'ai choisi d'être au sol pour ne pas traiter du fait que les jambes servent habituellement à soutenir la moitié supérieure du corps. Elles n'ont vraiment pas la même liberté que le torse, les bras ou la tête. En position allongée au sol, je libère mes jambes et elles peuvent fonctionner comme les autres parties du corps.⁷⁶⁸



Figure 110. Trisha Brown, *Walking on the Wall*, 1971
Whitney Museum, New York © Carol Goodden

⁷⁶⁸ BANES, Sally, *Terpsichore en baskets, post-modern dance* (1987), traduit de l'anglais par Denise Luccioni, Paris, CND/Chiron, 2002, p. 131.



Figure 111. Trisha Brown, *Planes*, 1968

Intermedia '68, State University of New York, New Paltz, 24 février 1968

D'autres chorégraphes tentent des approches similaires, comme Steve Paxton⁷⁶⁹ qui propose à ses étudiants de tenir compte de la chute comme éventualité, quasi inévitable dans le mouvement, et ce dès le début des années 1970. Il leur fait effectuer un exercice qui consiste à les faire imaginer, debout, qu'ils sont sur le point de faire un pas avec le pied gauche, puis le pied droit, mais sans *vraiment* le faire. C'est ce type d'exercice qui l'a aidé à mettre au point sa théorie du *Contact Improvisation* dès le début des années 1970, en faisant de la chute la recherche de tout mouvement et de toute action et en considérant qu'elle est liée à la fois au poids et au toucher, pour soi et par la rencontre avec un autre corps. Ces notions déterminantes dans notre étude de la chute, en effet, la réception du corps à l'endroit où il tombe convoque son poids et la manière dont il va se heurter à cet endroit, cette surface.

Les étudiants, dans le voyage imaginaire que Paxton leur proposait de réaliser, en voyageant de manière mentale d'un pied sur l'autre, sentaient alors leur poids répondre à l'image dictée par le chorégraphe. Cet endroit entre le conscient et l'inconscient à la fois du corps et de l'esprit qui dicte au corps un mouvement qu'il ne fait pourtant pas réellement, était invisible et néanmoins réel, car expérimenté par les danseurs. Le transfert du poids du

⁷⁶⁹ Danseur, chorégraphe et pédagogue américain, qui, après avoir étudié avec Merce Cunningham, entre dans la compagnie de José Limón en 1959, puis rejoint celle de Cunningham en 1961. C'est l'un des membres fondateurs du Judson Dance Theater de New York (1962) avec Trisha Brown, pour laquelle il participe à la pièce *Walking on the Wall* de 1971. À partir de 1972, il expérimente et enseigne la pratique du *Contact Improvisation*, tant aux États-Unis qu'en Europe.

corps de l'un vers l'autre pied, bien qu'imaginaire *et* réel à la fois, crée des mouvements microscopiques qui ont fait dire à Steve Paxton qu'être debout et immobile est un leurre, ou plus précisément que c'est déjà une danse, un mouvement, qu'il finit par appeler « la petite danse » : « La petite danse est le mouvement accompli dans l'acte même de se tenir debout : ce n'est pas un mouvement consciemment dirigé, mais peut être consciemment observé.⁷⁷⁰ »

Eh bien, pour commencer, c'est une perception vraiment facile : tout ce que vous avez à faire c'est vous tenir debout et vous détendre (*relax*), -vous voyez- et à un certain moment vous vous apercevrez que vous vous êtes détendu au maximum de vos possibilités mais que vous êtes encore debout et dans cette situation debout il y a un tas de mouvements infimes...le squelette vous tient verticalement même si vous êtes mentalement détendu. Or, le fait même que vous vous imposez de vous détendre, et qu'en même temps vous continuez de vous tenir debout – vous trouvant à cette limite où vous ne pouvez plus vous détendre sans tomber-, vous met en contact avec un effort de base qui vous soutient, lequel a lieu sans cesse dans le corps, si bien que vous n'avez pas besoin d'en être conscient. C'est du mouvement statique fondamental –vous voyez- que vous masquez avec des activités plus intéressantes, mais qui est là toujours en train de vous soutenir. Nous essayons d'entrer en contact avec ces forces élémentaires (*primal forces*) du corps et de les rendre facilement apparentes. Appelez-les la « petite danse.⁷⁷¹

Cette petite danse est sans aucun doute ce qui nous maintient debout, Paxton considère même que c'est la source d'origine principale du mouvement humain. Le Contact Improvisation est une forme fondée sur le contact entre deux corps, au moment où une communication s'établit, sous la forme traditionnelle de questions / réponses improvisées, selon la perception du poids de l'autre, son mouvement et son énergie. Ainsi, les corps s'enroulent, se jettent les uns sur les autres, roulent dos à dos, etc. L'origine des positions et des mouvements vient du poids et de l'équilibre des corps, mais aussi – et c'est là ce qui est important - de leurs déséquilibres. Et c'est dans cet instant, durant lequel les corps se rencontrent et se transmettent leur énergie respective que les expériences sensorielles invisibles et physiques se rencontrent, dans un moment privilégié d'ouverture de soi et

⁷⁷⁰ PAXTON, Steve, « ...To touch », dans *Contact Quaterly*, vol.XXI, n°2, été-automne 1996 et également « The small dance », dans *Contact Quaterly*, vol.III, n°2, hiver 1978, p. 11.

⁷⁷¹ PAXTON, Steve, « The small dance », dans *Contact Quaterly*, vol.III, n°2, hiver 1978, p. 11.

d'ouverture de l'autre. Paxton a cette intuition de l'expérimentation de la force gravitaire de chacun, et il la fait pratiquer à ses élèves, à deux ou plusieurs danseurs. La réception du corps par l'autre entraîne des contrepoids et des enchaînements imprévus. Dès lors, la chute devient un élément de la performance, un passage rendu obligatoire par l'expérience du poids, de l'abandon à la gravité et de la relation au sol, ce processus étant pris en compte dans l'ensemble de la relation à l'autre.

Avec l'expérience, j'en suis venu à tomber en adaptant mon corps aux diverses variables que sont la distance, la position et la direction, et à sentir intuitivement quelle partie de mon corps absorbera d'abord l'impact. La première partie de mon corps qui touche le sol, je peux l'utiliser comme levier. En me prolongeant en elle, je peux unifier mes membres et mon torse pour préparer une séquence dans laquelle l'énergie de la chute et mon poids seront transmis au plancher. Durant le bref moment de liberté que dure la chute, mon corps peut transformer un accident soudain en une descente contrôlée.⁷⁷²

La vidéo *Fall after Newton* (1987) retrace onze années d'évolution de la Contact Improvisation, depuis *Magnesium* (1972)⁷⁷³ le travail initial que Steve Paxton a réalisé en passant par les représentations de Danse Contact données au cours des années suivantes. Paxton y dit notamment :

En recevant une pomme sur la tête, Isaac Newton a été mis sur la voie des trois lois qu'il a définies en matière de mouvement.

Celles-ci sont devenues le fondement de nos théories en physique. Comme Newton était avant tout un esprit objectif, il ne tint pas compte de *ce que* l'on ressent quand on se trouve à la place de la pomme.⁷⁷⁴

La masse d'un corps est mise en mouvement, l'appel constant de l'attraction terrestre est en quelque sorte surmonté pour répondre à l'invitation dynamique et tournoyante de la

⁷⁷² PAXTON, Steve, « Chute, une transcription », dans « Q & A », *Nouvelles de danse*, n°38-39, printemps-été 1999, p. 83.

⁷⁷³ Noir et blanc, 9'30. Documentaire d'une chorégraphie de Steve Paxton. Vidéo de Steve Christiansen. Performeurs : John Faichney, Steve Paxton, Chris Peck, Curt Siddall, Peter Walsh, Doug Winter, et autres.

⁷⁷⁴ Ceci est une traduction du commentaire réalisé par Paxton en voix-off de la vidéo.

force centrifuge. Les danseurs se laissent porter par ces forces et en jouent. Au-delà de la troisième loi de Newton, nous découvrons que, pour chaque action, plusieurs réactions égales et opposées sont possibles. C'est dans ce contexte-là que l'improvisation de Paxton prend sa place. Dans une séquence de *Fall after Newton*, une des interprètes danse en solo et expérimente ses mouvements en jouant avec la pesanteur et avec le sol, qui, dans ce travail, ne sont pas considérés comme des éléments, mais plutôt comme des partenaires constants. Dans une autre séquence, les deux danseurs se déplacent pour suivre le point de contact qui se déplace, et qui est également un élément fondamental dans leur improvisation.

Dans ce jeu qui consiste à se déplacer et à être déplacé, les mouvements spécifiques sont imprévisibles, mais ils se produisent dans un champ connu qui se situe sur la trajectoire pesanteur, force centrifuge, soutien et dépendance. Le contact entre les corps réunit les forces, qui agissent sur ceux-ci, aux sensations que ces forces créent à l'intérieur du corps. Cette interaction permet à toutes les parties des deux corps de rester en harmonie. Les danseurs au cours de leur expérimentation du Contact Improvisation deviennent de plus en plus conscients des mouvements qu'ils réalisent, conscients d'eux-mêmes également et ouverts à leurs perceptions, ce qui leur permet d'aller plus loin dans leur travail.

C'est avec *Magnesium*, conçu en 1972 pour un groupe d'hommes que Paxton porte son intérêt sur la qualité réflexive du contact, qui comprend alors une rencontre, une chute, un « roulé-boulé » et une collision. *Magnesium* se termine par cinq minutes d'arrêt en station debout, pour permettre de marquer une distinction importante dans l'échelle du mouvement. En fait, pendant ce temps d'arrêt, les danseurs ne sont pas vraiment immobiles. Le balancement sur les deux jambes prouve au corps du danseur que l'on bouge toujours en fonction de la pesanteur. L'observation des adaptations constantes auxquelles se livre le corps pour ne pas tomber, apaise l'être tout entier. C'est ce que Paxton appelle « une méditation ». C'est cette observation des réflexes pendant qu'ils se produisent, sachant qu'ils sont subtils. L'arrêt en station debout est devenu l'une des disciplines de l'écriture de Paxton, pour la raison que cette position maintient l'esprit attentif au moment présent que vit le corps. Elle lui sert de préparation aux interactions complexes qui allaient naître du contact avec un partenaire. Tout comme les pratiques du lancer et du rattrapage qui demandaient une réponse immédiate. Il fallait donc aux danseurs suivre le flux de la communication ou y résister.

Chaque danse est une suite de décisions prises « sur-le-champ ». Et elles le sont vraiment au sens propre du terme. La peau est alertée aux points de contact. Ces signaux

indiquent aux danseurs où ils se trouvent et les orientent vers leur partenaire ou vers le sol. L'étendue de leurs perceptions s'accroît. Leur taux d'adrénaline augmente, et ainsi, cet état d'alerte permanent les rend réactifs les uns par rapport aux autres.

Dans leur esprit, les nombreuses situations de contact et les relations constamment fluctuantes se fondent en une continuité de masses en mouvement, créant une logique que le danseur ne peut atteindre que dans la fièvre de la danse. Cette logique est aussi sûre que celle que le danseur a perçue lorsqu'il était seul, immobile, observant la danse réflexive de ses os.⁷⁷⁵

Pour pouvoir développer cet aspect de la danse, il faut s'aider des zones réflexives inconscientes du cerveau, qui sont plus efficaces lorsque les zones conscientes n'éprouvent aucune crainte. Le calme éprouvé pendant l'arrêt en station debout prend toute son importance et vient donc s'étendre à la chute. Les risques sont compris par les danseurs, et se situent au niveau de l'anticipation par la pensée. Le corps est bien plus rapide que l'esprit lorsqu'il faut agir pour s'en sortir. Paxton juge donc utile de retravailler les réflexes qui permettent l'élongation des membres, plutôt que leur contraction durant une chute. Au cours de cette chute, qui la désoriente vraiment, les danseurs se servent de leurs bras pour soutenir leurs dos par exemple, de façon à ce que l'impact de la chute soit réparti sur une plus grande surface. Les danseurs trouvent une autre parade : ils n'arrêtent pas de bouger, ce qui permet à l'impact d'avoir lieu dans un laps de temps un peu plus long.

Au moment du contact, les danseurs sont attentifs à leurs propres réflexes qui ont été stimulés par les mouvements de leur partenaire. Leurs réflexes les entraînent dans le mouvement, et leur partenaire est entraîné à son tour. Ce cycle de réponses sous forme de mouvements est continu et représente la base du dialogue, et donc de la méthode du Contact Improvisation. Lorsque les sens se prolongent dans l'espace et que le système musculaire apprend à répondre à un contact sur n'importe quelle partie du corps, n'importe quel point peut servir de pivot pour l'action de levier et pour assurer la continuité du mouvement.

L'entraînement se concentre principalement sur le réajustement des sens. Il ne s'agit pas uniquement de prolonger le sens du toucher. Tous les sens doivent devenir suffisamment souples pour pouvoir naviguer à travers l'espace, afin de pouvoir gérer n'importe quelle

⁷⁷⁵ Il s'agit encore d'une traduction du commentaire réalisé par Paxton.

position, n'importe quel changement et n'importe quelle accélération. Ce qui en ressort, ce sont deux corps agissant comme un seul dans le domaine des forces physiques. Newton a émis des idées sur les forces et leur interaction.

Ce principe simple, voire minimaliste, élaboré par Paxton inclut la chute, non plus comme élément « rabaissant » à éliminer – voire à craindre –, mais comme une possibilité sous-jacente existant dans la tension entre les corps, dans une relation à l'autre privilégiée, entre gravité et station debout. L'aïkido, art martial japonais, composé de techniques avec armes et à mains nues utilisant la force de l'adversaire, ou plutôt utilisant l'agressivité de ce dernier et sa volonté de nuire, est une source d'influence pour Paxton, notamment pour trouver des techniques afin de tomber sans se blesser.

3.3. Redresser le corps

En réinventant l'espace et le corps, certains artistes envisagent le corps également dans un effondrement, qu'il s'agisse de ruptures brutales, comme dans le travail du chorégraphe belge Wim Vandekeybus ou dans celui de la metteuse en scène Gisèle Vienne, ou de flux - selon l'acception labanienne – qui orientent vers une approche plus nuancée de la chute, dans la notion de glissement, qui répond à une certaine élasticité de la matière. Nous pensons à *Accidens* (2010) du danseur-contorsionniste Samuel Lefeuvre et à *Café Müller* de Pina Bausch, pièce maîtresse de la dramatisation de la chute, comme symbole de la relation amoureuse, qui illustre à la fois l'abandon de soi à l'autre et l'impossibilité, qui se répète à l'infini, jusqu'à l'épuisement total.

Ancien danseur d'Alain Platel⁷⁷⁶ ou de la Compagnie Peeping Tom⁷⁷⁷, Samuel Lefevre a créé une pièce appelée *Accidens (ce qui arrive)*⁷⁷⁸ en 2010, présentée en 2012 à la 15^{ème} Biennale de Lyon⁷⁷⁹.



Figure 112. Samuel Lefevre, *Accidens (ce qui arrive)*, 2012, captures d'écran

Cette pièce dans laquelle la musique bruitiste issue des platines façonne le corps du danseur-chorégraphe explore les contorsions, les chutes et les forces de se redresser du corps. Il change de forme constamment offrant à voir un nouveau corps, synthèse d'une force vitale invisible et d'un jeu sonore manipulé.

Le point de départ de ce travail est l'accident et le corps à reconstruire, à relever, qui a dévié vers le thème de la résilience, cette capacité à se redresser, se retrouver, rebondir et se dépasser après un choc. On voit le corps du danseur comme un morceau de caoutchouc,

⁷⁷⁶ Dans les créations des ballets C de la B, notamment dans *Wolf* (2003) et *VSPRS* (2006).

⁷⁷⁷ On le voit dans *Le Salon* (2004) ou *Le sous-sol* (2007).

⁷⁷⁸ Chorégraphie et interprétation : Samuel Lefevre ; Création musicale et travail aux platines : Raphaëlle Latini ; Lumière : Nicolas Olivier ; Assistant lumière à la création : Bruno Olivier ; Scénographie : Groupe ENTORSE ; Administration, production et diffusion : Les Indépendances ; Ce projet bénéficie du soutien de la DRAC de Basse-Normandie, du Conseil Régional de Basse Normandie, du Conseil Général du Calvados et de la ville de Caen. Soutiens et accueil en résidence : Relais Culturel Régional du Pays de Falaise. Ce spectacle a bénéficié du soutien de la Charte de diffusion signée par l'onda, l'oara, l'odia Normandie, Réseau en scène – Languedoc-Roussillon et ARCADI.

⁷⁷⁹ Qui a eu lieu du 13 au 30 septembre 2012. Cette pièce a été présentée les 20, 21 et 22 septembre.

souple et réactif, qui est sujet aux dangers. Ce qui nous intéresse aussi dans le travail de ce jeune chorégraphe, est l'importance donnée à l'espace.



Figure 113. Samuel Lefevre, *Accidens (ce qui arrive)*

En effet, dans cette pièce et dans son solo *MonoLOG*⁷⁸⁰ (2012), il commence debout et « immobile » - ou selon Steve Paxton, dans cette « apparente immobilité » - quasiment au centre de l'espace dessiné au sol par le tapis blanc dans la première, ou au centre de l'avant-scène dans la seconde. Tous les mouvements partent de ce point que le corps, de ses pieds en l'occurrence, semble tracer, comme le centre d'un cercle, le point d'enracinement signifié. Ses pieds ne semblent à aucun moment quitter le sol, comme collés à celui-ci, à la manière des pantins articulés Wakouwa posés sur un socle, qui après une simple pression sur ce dernier, s'affaissent sur eux-mêmes, avant de revenir à sa position debout initiale. C'est ce qui arrive dans les pièces de Samuel Lefevre. Son corps tombe, soit d'un seul bloc en arrière, comme poussé par une force invisible, soit il semble se désarticuler littéralement sous les yeux des spectateurs, dans un mouvement souple et continu. Chaque articulation du corps s'enroule et se déroule devant nos yeux, l'une après l'autre.

MonoLOG est envisagé comme un hommage au personnage de la « Femme à la bûche » (*Log lady*, en anglais) de la série *Twin Peaks* du réalisateur et artiste David Lynch. Margaret Lanterman, interprétée par Catherine E. Coulson, la « Femme à la Bûche » est

⁷⁸⁰ Chorégraphie, interprétation et montage sonore : Samuel Lefevre ; Regard extérieur : Florencia Demestri ; Production : LOG asbl. Ce solo d'une durée de 12 minutes est visible en intégralité sur le site internet : [En ligne] URL : <https://www.demestrilefevre.com/monolog>

perçue dans la série comme un personnage énigmatique. Elle est folle pour les autres personnages de la série. Elle est surnommée ainsi en raison de la bûche qu'elle porte toujours dans les bras, et dont elle prétend que celle-ci lui parle et qu'elle est en mesure de prédire l'avenir. Elle s'exprime par des messages codés étranges, mais elle semble pouvoir communiquer avec le monde spirituel. La gestuelle de Lefeuvre dans *MonoLOG* tient compte de ces forces invisibles qui modifient son corps, et il reprend également les caractéristiques de la marche-arrière, particulièrement utilisée par Lynch dans la série, comme par exemple dans la gestuelle et le phrasé inversé⁷⁸¹ du nain, interprété par l'acteur Michael J. Anderson. Cette technique crée des fluidités contrariées dans le mouvement, des frottements et des ruptures de gestes qui repartent dans le sens opposé.



Figure 114. Samuel Lefeuvre, *MonoLOG*, 2012 (captures d'écran)

Ce corps « caoutchouc » de Samuel Lefeuvre, la lente progression près du sol de Myriam Gourfink, les corps fantomatiques se heurtant aux murs et chaises et l'étreinte impossible du couple dans *Café Müller* de Pina Bausch, le corps flottant de Daniel Larrieu dans *Waterproof*, les corps harnachés de Trisha Brown dans *Planes*, dans *Man Walking Down the Side of a Building*, ou dans *Spiral*, les corps (anges) déchus de Martin Scorsese dans *Raging Bull* et *Casino*, les corps dressés sur la tête du mouvement Hip-Hop, toutes ces œuvres révèlent un point d'honneur donné à la performance des danseurs et acteurs de ses créations. Le corps est soumis à de nombreuses modifications qui lui sont plus ou moins naturelles. Et

⁷⁸¹ Obtenu en lisant le texte à rebours et en le retournant au montage, méthode expliquée dans une vidéo trouvée sur la plateforme Youtube [En ligne] URL : https://www.youtube.com/watch?V=E_q7rziljky

toutes ces œuvres révèlent également la grande capacité de réactivité du corps face à toutes ces épreuves. Les frontières préalablement posées par la soi-disant fragilité des corps sont finalement repoussées par les créateurs, qui trouvent dans les limites physiques du corps une nouvelle ère à explorer.

L'homme se dresse, debout, mais il tombe, parce qu'il doit et peut tomber, mais aussi parce qu'il puise dans sa chute la force nécessaire pour se relever, s'élever et aller plus loin, plus en avant. Loin d'être l'échec qu'elle est supposée représenter, la chute marque des éventualités inattendues, inespérées pour le corps. Dans ce déséquilibre, nous trouvons non pas l'abandon, mais au contraire une sorte de répétition pour la chute finale, inexorable celle-ci. Il appartient à chacun de trouver joie ou tristesse dans cet inéluctable enchaînement de positions (debout, assis, tombé, couché), et il semblerait que les créateurs et les œuvres étudiés au cours de notre recherche s'en soient emparés à bras-le-corps, comme un véritable défi à relever.

L'investissement de ces artistes est total entre vie et mort, verticalité et horizontalité chamboulées, bouleversées, entre lecture linéaire et lecture métaphorique ; le sens de la chute et de la transfiguration multiplie les possibilités, les propositions. Le corps n'a plus de limites, il n'est plus *une* limite, les lois universelles de la physique non plus. Les avancées technologiques permettent aux artistes d'allier leur rêve et leur idée avec le réel. Des corps soumis aux harnais de Trisha Brown aux « prothèses » de Luc Petton, il n'apparaît qu'une seule et même envie d'être un autre et de changer la nature à la fois du corps mais de l'environnement et des lois auxquels tout corps est soumis. Vouloir « tomber » délibérément, c'est-à-dire, comme nous l'avons vu au cours de notre étude, inverser les pôles ou les axes verticaux et horizontaux, c'est chercher ailleurs, mais d'abord chercher avec soi pour comprendre ce qui caractérise l'humain. Aucune œuvre ne peut se résumer à deux dimensions et à la verticalité à laquelle nous sommes contraints.

La verticalité dans l'espace scénique passe par des dispositifs d'élévation comme dans le « théâtre vertical » de Mélissa Von Vépy⁷⁸², ou que les artistes explorent la suspension et

⁷⁸² Artiste suisse (1979), Mélissa Von Vépy sort diplômée du CNAC en 1999 avec pour spécialité le trapèze. Elle crée depuis 2001 des spectacles tout en élaborant elle-même ses espaces scénographiques.

l'illusion d'apesanteur, et nous pensons à *Sous le vertige* (2011) et *Attractions plurielles* (2014) de Kitsou Dubois, aux spectacles et installations de magie nouvelle de la Compagnie 14:20⁷⁸³, au cirque de Chloé Moglia.⁷⁸⁴

Nous pensons aussi aux suspensions de Stelarc qui mettait le corps à l'épreuve de la verticalité et de la gravité à la fin des années 1970 et au début des années 1980. Cette pratique, héritée des hindous et des shamans amérindiens, est encore courante dans certains milieux proches des courants des modifications corporelles, dont un exemple est l'artiste Veg, fondateur de l'équipe d'« Endorphins Rising» (« Augmentation des endorphines »).

Le corps en suspension est un fantôme, lié au mythe d'Icare voulant se rapprocher du soleil. Et en ce sens, le film *Gravity* sorti en 2013 du réalisateur mexicain Alfonso Cuarón marque un retournement du processus, le personnage principal, en suspension dans l'espace, cherchant contrairement à retourner vers la planète Terre. Il s'agit d'une symbolisation forte de la perte des repères, liés aux lois physiques qui régissent notre rapport au monde.

⁷⁸³ Fondée en 2000 par Clément Debailleul et Raphaël Navarro.

⁷⁸⁴ Danseuse, chorégraphe, acrobate et artiste de cirque française (1978-), Chloé Moglia a fondé sa Compagnie, Rhizome, en 2009. Elle a collaboré pendant plusieurs années avec Mélissa von Vépy au sein de leur Compagnie Moglice-Von Verx, mais également avec Kitsou Dubois ou la Compagnie de danse Fattoumi-Lamoureux.

Troisième Partie

Sur les ruines du corps : réparer le vivant

*L'option de la représentation, contre celle de l'action,
n'engage pas le corps avec la même intensité. (...) On est spectateur,
mais l'on jouit tout de même de l'action « extrême », par procuration.
Le frisson est-il moindre ? Du moins un peu de jouissance est-il acquis.
Préférer se faire le spectateur de l'extrême plutôt que son réalisateur patenté,
voilà qui constitue à bas coût une assurance-vie :
la garantie même de l'allongement de la vie.*
Paul ARDENNE⁷⁸⁵

*L'image est un souffle, une baleine, mais expirante, en voie d'extinction.
L'image est ce qui s'éteint, se consume, une chute.
C'est une intensité pure, qui se définit comme telle par sa hauteur (...) qu'elle ne décrit qu'en tombant.*
Gilles DELEUZE⁷⁸⁶

Introduction. Les inventions du motif de la chute dans les créations artistiques contemporaines : shooting chutes

Ces diverses explorations de la chute dépassent la seule discipline chorégraphique et nous questionnent sur notre propre rapport au monde, selon qu'elles ont trait à des situations intimes et personnelles, comme c'est le cas chez Alain Platel par exemple ou qu'elles touchent à l'universalité des lois physiques comme chez Philippe Ramette. Le rapport de ces artistes est singulier par leurs approches créatives et artistiques, en raison de la pluralité des expériences du corps qu'ils développent et notamment des expériences de chutes.

Dans son ouvrage intitulé *L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Laurent Jenny examine la relation de l'être humain aux modalités de chute, pour lui :

[...] tomber ne fut jamais simplement toucher le sol, mais toujours se situer vis-à-vis d'un Haut, dans l'humiliation ou le défi, l'acceptation ou la révolte. [...] Ainsi peut-être n'y eut-il jamais de chute *littérale* (pas plus qu'il n'y eut de contemplation

⁷⁸⁵ ARDENNE, Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, p. 38.

⁷⁸⁶ DELEUZE, Gilles, « L'épuisé », dans BECKETT, Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision, Trio du Fantôme, ... que nuages...*, *Nacht und Träume*, traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1992, p. 97.

objective et neutre du ciel ouvert). Le heurt du sol a toujours déjà pris son essor métaphorique.⁷⁸⁷

Cette ambivalence de la chute définie par l'auteur dans les œuvres littéraires, il montre notamment comment la chute peut être un moteur de l'écriture de soi, une autobiographie qui valorise et explore les formes de chute chez plusieurs écrivains, philosophes ou poètes : Montaigne, Rousseau, Baudelaire, Hugo, Bataille et Michaux.

Chez Montaigne, la chute de l'homme s'accompagne d'un enseignement inspiré par la figure du Phaëton, attiré par le Haut, par une élévation qui lui sera fatale. De plus, elle relève d'une sorte d'humilité d'esprit dont l'homme devrait se contenter : « Car l'esprit est sujet à la chute et à la divagation, et d'autant plus qu'il manifeste de capacités intellectuelles et d'aspiration à la transcendance.[...] Entre les "élévations d'un esprit libre" et la "folie", il n'y a qu'un pas, trop vite franchi.⁷⁸⁸ » Cependant, Montaigne ne fait pas une lecture moralisatrice de la chute, tout comme il ne prétend pas au salut de l'âme après la mort, pour lui, le monde dans lequel nous vivons est la chute : « Or tournons les yeux par tout : tout crolle autour de nous...⁷⁸⁹ ». Montaigne raconte par ailleurs dans le Livre II de ses *Essais* une expérience autobiographique qui lui permit d'accéder à un degré de conscience du corps et de la pensée qu'il n'avait sans doute pas soupçonné avant cet épisode. Il est tombé de cheval, et à la suite de cette chute, il a ressenti un léger évanouissement par lequel il a ressenti une sorte de dédoublement de lui-même, parvenant ainsi à se voir « mort, estendu à la renverse, le visage tout meurtry et tout escorché⁷⁹⁰ ». Nous comprenons ainsi que l'accident de la chute, tel que nous pouvons le connaître au quotidien, est fécond d'enseignements sur notre perception de nous-même, sur notre environnement et sur la manière dont il modifie notre relation au monde. Une autre interprétation, qui a la faveur de Laurent Jenny, est que l'exercice même de l'écriture de cette chute, c'est-à-dire que « la remémoration est l'occasion d'un nouveau choc⁷⁹¹ », qui permet de réfléchir aux créations de Richard Drew, Carolee

⁷⁸⁷ JENNY, Laurent, *L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 11.

⁷⁸⁸ *Op. cit.*, p. 21.

⁷⁸⁹ MONTAIGNE, *Les Essais* (1580), III, 9, édition de Pierre Villey [1924], Paris, PUF, coll. « Grands Textes », 2004, p. 961, cité par Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 26.

⁷⁹⁰ MONTAIGNE, *Les Essais* (1580), II, 6, édition de Pierre Villey [1924], Paris, PUF, coll. « Grands Textes », 2004, p. 373, cité par Laurent Jenny, *L'Expérience de la chute de Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1997, p. 31.

⁷⁹¹ JENNY, Laurent, *op. cit.*, p. 34.

Schneemann et Kerry Skarbakka, suscitées par les événements des attentats du 11 Septembre 2001. Il s'agit de voir dans l'événement accidentel de la chute un éveil de la conscience, qui relie l'âme humaine à la mortalité.⁷⁹²

D'une certaine manière, les artistes, à la suite des philosophes, s'interrogent directement sur la naissance du regard, son importance et son rôle dans la compréhension du monde. Si Marie José Mondzain pose les trois questions suivantes : « Qu'est-ce que voir ? Qu'est-ce que voir quelque chose ? Qu'est-ce que voir une image ? »⁷⁹³, la seule valeur de cette activité naturelle et innée ne suffit pas à appréhender l'expérience artistique. En effet, voir induit une passivité que la relation scène/salle vient mettre en crise, parce que cette activité de spectateur repose sur une attention toujours en alerte, disponible et curieuse. Il y a de plus la question de cette « adresse » des corps en scène. Ils sont tout entier donnés à voir et à scruter par le spectateur. Le corps, en scène et dans les œuvres d'art visuel et plastique, est *vu* mais il est aussi synonyme de *faire-voir*, montrer, présenter. Il figure et représente plus qu'il n'est, et que Marie José Mondzain souligne :

Le faire-voir se détache en pleine autonomie, à l'écart de tout vouloir-dire [...]. Si ces images nous bouleversent, c'est parce que nous sommes directement concernés par cette adresse puissante, nous recevons de plein fouet un signal émis à destination de notre regard. Ça nous parle parce que ça parle de nous. Ce qui s'y joue, c'est le sens d'un geste et non la signification d'un objet. Dans le silence millénaire de ces images, il y va de la virtualité sonore d'une articulation décisive du spectateur à la parole, donc de la situation de spectateur à ce qu'on a pu appeler la condition humaine.⁷⁹⁴

Dans son ouvrage consacré à l'acte de voir et à ce qui est vu, plus précisément à l'image, Marie José Mondzain rappelle que cette dernière « a fait une entrée royale dans nos

⁷⁹² Jenny cite alors l'ouvrage d'Otto Rank (1884-1939) qui rédige un ouvrage consacré aux rêves et à la naissance, *Traumatisme de la naissance, Influence de la vie prénatale sur l'évolution de la vie psychique individuelle et collective* [1924], traduit de l'allemand par Samuel Jankélévitch, Paris, Petite bibliothèque Payot, 1976, dans lequel le psychanalyste relie chute et naissance. Les rêves dans lesquels nous volons devraient être interprétés sous le prisme de la nostalgie intra-utérine, et les rêves de chute rappelleraient le traumatisme de la naissance, c'est-à-dire la sortie brutale du monde intra-utérin, liquide, chaud et confortable au monde extérieur, froid, brut et propice aux accidents.

⁷⁹³ MONDZAIN Marie José, *op. cit.*, p. 17.

⁷⁹⁴ *Op. cit.*, p. 30.

cultures du jour où l'incarnation chrétienne a donné à la transcendance invisible et intemporelle sa dimension temporelle, historique et visible, où cette transcendance négocie avec l'événement.⁷⁹⁵ » En effet, la place qu'occupe l'image dans nos sociétés a beaucoup évolué et révèle une réelle « puissance », qui opère une fascination chez le regardeur. Examinant les images médiatiques dans nos sociétés occidentales, la philosophe explique que les premiers chrétiens évitaient toute forme de représentation en montrant que « dans la plupart des cas, les premiers penseurs chrétiens furent hostiles à toute figuration pour mieux marquer la distance qui les séparait définitivement de toutes les formes de paganisme grec et des idolâtries [...]»⁷⁹⁶ » Le monde gréco-latin était en effet parcouru par une profusion d'images et que le christianisme vient contrer par un dieu unique. Éviter le culte des images pour apaiser les esprits en somme. Les débordements qui apparaissent de nos jours en raison d'une utilisation outrancière de nos téléphones dits « intelligents » et des images qu'ils renvoient à tous les utilisateurs, y compris les plus jeunes, nous pouvons nous interroger sur la radicalité dans laquelle nos sociétés ont basculé sur ce point.

Au-delà des objets qui sont vus, Mondzain développe une pensée du « voir ensemble », auquel elle a consacré la préface d'un ouvrage de Jean-Toussaint Desanti⁷⁹⁷, en insistant sur la communauté qui fait l'acte de voir et aux problèmes qu'une telle affirmation soutend. Les points de vue diffèrent fatalement, les modes d'appréhension de l'image également, les interprétations sont aussi nombreuses qu'il y a d'individus au même endroit, au même moment, et selon la philosophe, « jamais dans l'image vous ne trouverez un morceau de réel. Et il n'y a pas lieu de chercher ce morceau de réel, toute la teneur de réel de ce que l'on appelle le modèle est passée dans l'image, mais le réel lui-même est parti. Mais l'image est plus visible que le réel même.⁷⁹⁸ » Le réel et son image invitent à des formes de voir différentes, dans lesquelles il faut trouver une place à l'idée de la ressemblance.

Pour paraphraser Michel Guérin, ce n'est pas chose aisée que de chercher à déceler la vérité de la fausseté d'une image, à une époque où le flux d'images qui nous parviennent est incessant. Il rappelle que pour Platon, l'image est fondamentalement inférieure à la réalité

⁷⁹⁵ MONDZAIN, Marie José, *Le Commerce des regards*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2003, p. 19.

⁷⁹⁶ MONDZAIN, Marie José, *Image, icône, économie. Les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*, Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1996, p. 100.

⁷⁹⁷ MONDZAIN, Marie José, « Voir ensemble », dans DESANTI, Jean-Toussaint, *Voir ensemble*, Paris, Gallimard, coll. « Réfléchir le cinéma », 2003.

⁷⁹⁸ *Op. cit.*, p. 29.

car trop éloignée d'elle et que, faisant un grand écart temporel, pour Nietzsche, le fait qu'elle ne soit qu'apparence ou même mensonge en fonde l'intérêt même. « Une image est toujours reçue dans un certain contexte, qui, souvent, suffit sinon à la dire "vraie", du moins à la valider relativement.⁷⁹⁹ » Et Michel Guérin d'ajouter que « toute image procède d'un dispositif, qu'elle soit "naturelle", artificielle (icône), technique (appareil), machinique (capture automatique).⁸⁰⁰ »

Florence Bancaud, en introduction du même ouvrage, précise le cadre référentiel autour de ces questions, qui selon nous touche particulièrement les artistes de notre corpus.

C'est de nos jours devenu une banalité que d'affirmer que notre culture du spectacle (...) est marquée par la prolifération des images ; des images réelles ou virtuelles, des images dessinées, peintes, sculptées, photographiées, imprimées, scannées, photocopiées, numérisées, digitalisées, dont semble toujours plus grande la force d'attraction, voire la puissance de sidération, inversement proportionnelles à leur perte d'aura, d'unicité et de durée (...) Car cette civilisation de l'image (...) a sonné nous contraint à nous interroger sur ce que l'image apporte – sa valeur affective se doublant d'une valeur cognitive – mais aussi sur ce que l'image compromet, masque, voire annihile, sa fonction cognitive et référentielle s'accompagnant aussi d'effets secondaires potentiellement négatifs lorsque l'image est productrice d'illusion ou vecteur de manipulation.⁸⁰¹

Pour Georges Didi-Huberman, l'image est une articulation visuelle de la pensée, elle est le résultat du désir de représenter, de montrer, de « faire apparaître le présent⁸⁰² », c'est ce

⁷⁹⁹ GUÉRIN, Michel « Une image qui ne trompe pas : La Figure Denn wir leben wahrhaft in Figuren », dans BANCAUD, Florence (ss la dir. de), *L'Image trompeuse*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Arts », Série Histoire, théorie et pratique des arts, 2016, p. 5.

⁸⁰⁰ *Op. cit.*, p. 5-6.

⁸⁰¹ BANCAUD, Florence (ss la dir. de), *L'Image trompeuse*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, coll. « Arts », Série Histoire, théorie et pratique des arts, 2016, p. 17-18.

⁸⁰² ALLOA, Emmanuel, « Anthropologiser le visuel ? », dans Emmanuel Alloa (éd.), *Penser l'image, II. Anthropologies du visuel*, Dijon, Les Presses du réel, coll. « Perceptions », 2015, p. 5.

que dans le champ de l'art, le philosophe et historien de l'art affirme comme étant « simplement, *présente*⁸⁰³ ».

Les réflexions menées sur le statut de l'image par les philosophes nous renvoient aux problématiques soulevées par la photographie, et plus encore sur la photographie contemporaine, qui fait usage du numérique et du digital, et qui a recours aux « manipulations » que Catherine Grenier analyse dans un ouvrage consacré à cette question⁸⁰⁴.

La photographie – et l'art vidéo également – rend particulièrement vivace les questions liées à l'exactitude de l'événement, à la mémoire, quand bien même et surtout pour les raisons de cadrage, mais aussi pour l'imbrication présent, réel, image, imaginaire, fiction qu'elle semble soulever.

L'apparition même de la photographie, du cinéma et du film au XIX^e siècle a accompagné les débats sur la vérité, sur l'histoire, le passé et le présent, en ce que ces nouveaux outils permettent d'enregistrer plus ou moins rapidement un événement, ou comme l'écrit Susan Sontag : « La réalité a toujours été interprétée à travers ce qu'en disaient les images⁸⁰⁵ [...] » Il s'agissait avant tout de garder un souvenir d'une personne disparue, de garder présent un passé déjà en train de disparaître, qui faisait déjà fantasmer nos ancêtres sur l'existence de fantômes.

Les premiers spectateurs des films projetés dans les salles découvraient avec fascination l'appareil même du cinématographe, autant que les images animées qui saccadaient devant leurs yeux ébahis. On oublie peut-être trop souvent l'étonnement qui a dû être le leur dans les premières minutes de projection des silhouettes lumineuses qui dansaient sur la surface plane de l'écran.

Dès lors que les photographes décidèrent d'emmenner un appareil photo pour documenter certains événements historiques, comme en témoignent les photographies prises par Alexander Gardner par exemple sur le champ de bataille de Gettysburg, en juillet 1863, durant la Guerre de Sécession (1861-1865), la photographie a pris une dimension nouvelle,

⁸⁰³ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image. Question posée aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minit, 1990, p. 9.

⁸⁰⁴ GRENIER, Catherine, *La Manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Regard, 2014.

⁸⁰⁵ SONTAG, Susan, *Sur la photographie (On Photography)* [1973], traduit avec la collaboration de l'auteure par Philippe Blanchard, Paris, Seuil, coll. « 10/18 », 1983, p. 181.

quand bien même il s'agirait de photos posées⁸⁰⁶, prises bien après que cela n'ait eu lieu, au-delà de l'anecdote individuelle de la photo souvenir d'une personne décédée. La photo permettait de montrer les atrocités de la guerre. Le mode de diffusion par la presse notamment de telles images, et d'autant plus à notre époque du « tout-médiatique », rend ce qui est représenté public, et non plus confidentiel.

De plus, la valeur politique des images et en particulier la portée qu'on leur prête⁸⁰⁷ peut mettre en péril l'intégrité physique ou la réputation des protagonistes représentés dans ces images. Nous pensons notamment aux photos prises pendant le conflit en Irak montrant des soldats américains et des agents de l'agence américaine de la Central Intelligence Agency (C.I.A.) posant ou faisant poser des Irakiens et des Irakiennes, dans la prison d'Abou Ghraïb, après les avoir torturés, violés, sodomisés puis exécutés. Si ces images ont été prises par certains soldats, elles n'avaient sûrement au départ aucune vocation à être divulguées. Mais l'organisation non gouvernementale internationale Amnesty International publie un rapport dans lequel ces abus sont dévoilés.

La photographie prend une part essentielle dans le journalisme international d'autant plus, puisque nous faisons partie de sociétés qui diffusent simultanément et à l'échelle mondiale les images qui sont prises aux quatre coins du monde. La place – sûrement inconfortable car non préparé – du spectateur ordinaire face à ces images engage à veiller à une éducation du regard, à laquelle les champs de la recherche, politique, sociale, artistique, théâtrale, visuelle peuvent contribuer.

Ces questions nous conduisent à convoquer les artistes et les philosophes qui examinent les problématiques de vérité, de manipulation de et par l'image, de mensonge, de

⁸⁰⁶ L'image à laquelle nous nous référons est celle d'*Un soldat confédéré mort à Devil's Den*, Gettysburg, Pennsylvanie, prise par Alexander Gardner le 3 juillet 1863, pour laquelle le corps du soldat aurait été transporté à un endroit plus photogénique que l'endroit où il a été trouvé.

⁸⁰⁷ Nous songeons notamment aux débats qui ont secoué la France en 2016-2017 quant aux photographies retouchées par Photoshop et qui a conduit à l'application du Décret n° 2017-738 du 4 mai 2017 « relatif aux photographies à usage commercial de mannequins dont l'apparence corporelle a été modifiée », dit « Décret Photoshop », obligeant les marques à apposer la mention « photographie retouchée », à partir du 1^{er} octobre 2017, notamment sur leurs publicités. Nous renvoyons le lecteur à l'article du blog de *Libération* portant sur ce sujet : ANDRACA, Robin, « checknews / Depuis peu, la mention « photo retouchée » est obligatoire sur les publicités. Or je ne l'ai vue nulle part. Qu'en est-il de son application ? », Question posée par T.P. le 28 janvier 2017 sur Checknews.fr, *Libération*, 8 février 2018, [En ligne] URL : https://www.liberation.fr/checknews/2018/02/08/depuis-peu-la-mention-photo-retouchee-est-obligatoire-sur-les-publicites-or-je-ne-l-ai-vue-nulle-par_1628407/ (Dernière consultation le 30 juin 2021)

jeu, parmi lesquels Kerry Skarbakka, Philippe Ramette, Marie José Mondzain, Christian Delage, Clément Rosset.

Par le biais du médium photographique, les artistes, en particulier ceux de notre corpus, contribuent à une mise en abyme des termes « chute » et *to shoot*, en anglais. Les photographes exercent parfois leur pratique dans ce qu'on appelle communément des *shootings*. Il s'agit dans ces séances de faire prendre la pose aux corps des modèles, parfois les artistes eux-mêmes, comme c'est le cas de Kerry Skarbakka et Philippe Ramette. Le corps pris en photo prend la pose d'une certaine manière selon qu'il est en mouvement ou qu'il se dresse devant la caméra par mouvements saccadés. Dans le premier cas, le photographe appuie sur le déclencheur de son appareil photo soit en « rafale », qui correspond à un mode de prises de vue rapprochées les unes des autres dans le temps, soit par intermittence. Le passage de l'appareil photo argentique au numérique a par ailleurs permis d'accentuer la vitesse de prise de vue, mais aussi le mouvement du photographe lui-même autour ou devant son modèle en raison du poids allégé des nouveaux appareils.

Le corpus comprend plusieurs objets-sculptures et des photographies de la série de Philippe Ramette. Par sa présence récurrente dans ses recherches photographiques et illustrant « l'utilisation » de ses objets-sculptures, Ramette insiste lui aussi sur la relation du corps à l'espace. Ainsi, il inverse, bouleverse et crée de nouvelles manières de parcourir le monde, entre contemplation, lévitation, *promenade irrationnelle* et ascension.

Nous convoquons également les œuvres de l'artiste Kerry Skarbakka, qui rejoue de son engagement corporel « la limite dépassée » analysée par Paul Ardenne dans son ouvrage consacré à l'« extrême » dans les arts.

(...) au registre des « commotions », des « activités hystérisantes » et des « impressions inédites et puissantes », tout ce qui pour l'occasion vient faire office de « nouveaux stimulants » : l'extase, les états modifiés de conscience, les conduites à risque, la vitesse, les aventures insolites, la musique trépidante, les actes de violence, les états de transe, les *raves*, les sports acrobatiques.⁸⁰⁸

Si *a priori* la photographie ne semble pas épouser ces questionnements sur la limite franchie, sur la présence et le dépassement du danger, force est de constater qu'elle s'imbrique

⁸⁰⁸ ARDENNE, Paul, *op. cit.*, p. 22.

nettement dans la pratique artistique de l'artiste Kerry Skarbakka, dont nous verrons que le parcours et l'engagement corporel et psychique l'a conduit dans des situations proches de celles décrites par Paul Ardenne dans son ouvrage.

Par ailleurs, l'acte même de photographier a dans la langue anglaise une proximité avec la mort : en anglais, le terme « *to shoot*⁸⁰⁹ », signifie à la fois « tirer sur quelqu'un (avec une arme à feu), blesser, fusiller, tuer » mais aussi « prendre une photo ». Le rapport singulier que dessine le passage d'une langue à l'autre ce qui n'était pas visible au départ dans l'appréhension du sujet de la chute.

La mort flottant au-dessus de toute photo n'est d'ailleurs pas étrangère aux remarques de Barthes au sujet de l'événement présent dans la photo, « cette chose un peu terrible qu'il y a dans toute photographie : le retour du mort⁸¹⁰ » et qui atteste qu'« en déportant ce réel vers le passé (« *ça a été* »), elle [la photographie] suggère qu'il est déjà mort.⁸¹¹ » Dès son apparition à la fin du XIX^e siècle, la photo permet de conserver une image de personnes disparues, de moments évanescents et fugaces, de situations singulières. Prendre en photo la chute, c'est s'inscrire dans cette réflexion. Il ne s'agit pas nécessairement de donner du réel une version embellie, mais de rendre la dimension tragique des corps et des êtres, aux prises avec un monde à la fois physique et poétique.

La chute pour les artistes photographes est le lieu d'invention de postures, qui suscitent une certaine forme de grammaire, de puissance évocatrice, de dynamiques variables. Le corps devient une matière que l'on peut plier, qui crée des angles, des formes, des implications dans un espace donné qui peut parfois titiller le regard, tant il dérange une certaine logique des sens. La photographie saisit ainsi le corps dans une traversée de la chute, dans un rapport au tragique. Les corps qui tombent des photos de Kerry Skarbakka font appel à un réel dans lequel l'accident est imminent. Pourtant, dans ses œuvres, nous le verrons, l'atterrissage, puisque c'est bien le dernier mouvement de la chute, est occulté,

⁸⁰⁹ La forme même des premiers appareils photos renvoyait également à une proximité avec les armes à feu, comme dans le cas du « pistolet chronophotographique », inventé par Étienne-Jules Marey à la fin du XIX^e siècle pour l'observation du vol des oiseaux.

⁸¹⁰ BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, L'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, p. 23.

⁸¹¹ *Op. cit.*, p. 124.

comme mis en sourdine. La violence de l'impact est annihilée, permettant ainsi d'élargir le cadre, d'ouvrir le regard et laissant la place à l'imaginaire poétique de se déployer.

La chute ouvre sur ce qui fonde l'humain, et les artistes sont ceux qui ont sans doute le mieux compris l'humanité prise dans les fracas de la vie et du monde. En se saisissant de ce qui fonde cette humanité, c'est-à-dire cette capacité à redresser l'homme qui a été brisé, les artistes réparent le monde, ils nous permettent de retrouver notre dimension proprement humaine, sensible, et à embrasser notre appartenance à notre espèce. *L'homo erectus* s'est-il redressé pour écraser ce qui pouvait être sous lui, ou pour recueillir le fruit qui grandit en hauteur, l'invitant à lever les yeux et à viser de manière figurée les hauteurs de l'âme ? Les artistes pointent de leur geste les moyens de recouvrer la poésie qui fonde notre humanité. Or, en nous intéressant à la chute, nous rendons compte du fait que nous avons sans doute évacué l'idée que l'être humain en est le fruit et qu'il y est sans cesse confronté de manière symbolique et allégorique, que ce soit par sa mortalité, les faiblesses qui ponctuent son quotidien, les tentations dont il est l'objet. Les récits bibliques et mythologiques donnent pleinement leur sens au fait que l'Homme a été chassé du Paradis Terrestre, mais que cette « chute », toute symbolique soit-elle, lui permet de retrouver sa plénitude humaine.

Par la construction des corps qui chutent, les artistes visuels et scéniques invitent à mieux regarder l'humain dans ce drame, révélant ses fragilités, son empathie, et les gestes d'affection rendus ainsi possibles et plausibles. Cette chute donne alors lieu à une certaine idée du redressement, du relèvement, que les artistes opèrent de manière poétique et métaphorique, par l'utilisation de d'éléments plastiques, et par cet échafaudage, cette architecture de la chute, ils parviennent à transmettre au spectateur un message profondément humain, qui lui permet de se relever et d'être attentif à ce(ux) qui l'entoure(nt). Dans les spectacles des metteurs en scène et artistes de notre corpus, le spectateur n'est pas dans une jouissance de la chute, il est au centre d'un relèvement, d'un éveil ou d'un réveil, en tant qu'être humain.

Les artistes se saisissent des moments tragiques de crise et de guerre pour révéler les tréfonds de l'humanité et les méandres de la vie humaine.

Les peintres se sont saisis d'événements tragiques issus de l'histoire, présente ou passée, dans lesquels les hommes se présentent sous leur plus sombre apparence et humanité. Le peintre allemand Otto Dix réalise à la fin des années 1920 et au début des années 1930

un triptyque intitulé *Der Krieg (La Guerre)* dans lequel il représente les atrocités de la Première Guerre Mondiale, à laquelle il a pris part en tant que mitrailleur sur le front. Il se fait témoin de la guerre, dont il rapporte en ses propres termes le « retour à l'animalité ». Dans sa série *Death and Disaster* (1962-1963), l'artiste américain Andy Warhol s'intéresse à la mort et représente sur environ soixante-dix œuvres, notamment une chaise électrique (*Big Electric Chair*⁸¹², 1967), un suicide (*Suicide (Purple Jumping Man)*⁸¹³, 1963), des accidents de voiture (*Orange Car Crash Fourteen Times*⁸¹⁴, 1963). Le peintre allemand Gerhard Richter réalise entre mars et novembre 1988 une série de 15 toiles, intitulée *18 Octobre 1977*, en référence à Gudrun Ensslin, Andreas Baader et Jan-Carl Raspe, plus connus sous le nom de « Bande à Baader⁸¹⁵ », retrouvés morts dans leur cellule de la prison de Stuttgart-Stammheim. Richter était fasciné par leurs actions terroristes et leur suicide coordonné en prison.

Les photographes transportent leurs appareils partout dans le monde pour saisir des événements historiques, et ils montrent les expressions et les corps d'êtres aux prises avec un réel qui les saisit au plus profond de leur humanité, révélant le tragique et l'horreur, mais aussi parfois la poésie et le destin. Nous pensons à la photo célèbre de Robert Capa *Mort d'un soldat républicain près de Cordoue, à Cerro Muriano, Espagne, 5 septembre 1936* (Figure 115). La photo publiée par le magazine français *Vu* le 23 septembre 1936, avec le titre « Comment ils sont tombés », fut rachetée par l'hebdomadaire américain *Life*, qui la publia le 12 juillet 1937. Bien que des débats aient eu lieu quant à l'authenticité de la photo – a-t-elle été mise en scène⁸¹⁶ ? s'agit-il bien du village de Cerro Muriano ? -, cette photo cristallise à elle seule la question de la chute et du fait de « shooter » une image. La photo est par ailleurs connue dans le monde

⁸¹² Encre sérigraphique et peinture acrylique sur toile, 137,2 x 185,3 cm, Centre Georges Pompidou, Paris.

⁸¹³ Sérigraphie sur toile, 230 x 202 cm, Musée d'Art Contemporain de Téhéran.

⁸¹⁴ Encre sérigraphique et peinture acrylique sur deux toiles, 268,9 x 416,9 cm, Museum of Modern Art, New York.

⁸¹⁵ Il s'agit d'une organisation terroriste allemande Faction Armée rouge (connue sous le nom de « Bande à Baader », active en Allemagne dans les années 1970. Le groupe était spécialiste de vols à main armée et d'attaques à la bombe, en réponse à la société capitaliste contre laquelle il voulait lutter. Les membres fondateurs furent arrêtés en 1972.

⁸¹⁶ Dans les années 1970, le journaliste australien Phillip Knightley publie un ouvrage intitulé *The First Casualty. From the Crimea to Vietnam : The War Correspondent as Hero, Propagandist, and Myth Maker*, New York, Harcourt Brace Jovanovich, 1975 (paru en français sous le titre *Le Correspondant de guerre, de la Crimée au Vietnam. Héros ou propagandiste ?*, traduit de l'anglais par Jacques Hall et Jacqueline Lagrange, Paris, Flammarion, 1976) dans lequel il émet des doutes concernant la véracité de la photo, dans ce qui s'apparente à un pamphlet contre le journalisme de guerre qui tendrait à faire de la propagande, et comme le titre en anglais le laisse entendre, à « faire des mythes ».

anglophone sous le titre *Falling Soldier*, autrement dit « le Soldat qui tombe ». Tout en soulevant des questions sur ce que sont le journaliste et le photographe/*reporter* de guerre, la photo de Capa est souvent considérée comme la première du genre. Et par les commentaires pour ou contre effectués à son encontre, elle définit à elle seule les questions éthiques du photographe, par son honnêteté mise en doute, la véracité du contenu et du titre de l'événement auquel elle se rapporte.



Figure 115. Robert Capa, *Mort d'un soldat républicain près de Cordoue, à Cerro Muriano, Espagne, 5 septembre 1936, (Death of a Loyalist Soldier, Cerro Muriano, front of Cordoba, Espagne)*

Aussi connu sous le titre *Falling Soldier*,

Épreuve gélatino-argentique, 58 x 77 cm, Collection du Ryerson Image Centre, Ryerson University

Cependant, la photo de Capa nous intéresse particulièrement par la pose du soldat. En effet, dans le travail photographique de la chute, qui correspond à un certain mouvement du corps vers le sol, la posture du corps donne à l'image des propriétés plastiques essentielles, qui par les angles des plis du corps, l'inclinaison, la place des membres créent des dynamiques qui viennent souligner tantôt la violence du mouvement dans lequel est pris le corps, tantôt la grâce qui la sous-tend. Ici, le soldat se trouve dans la moitié gauche de l'image, laissant la partie droite au seul paysage dont on voit se dessiner de crêtes et des vallées. Ses pieds sont au premier plan, vers l'avant touchant à peine le sol, et à peine visibles par le cadrage. Il a les jambes fléchies, le buste en arrière, le bras gauche le long du corps (on devine la main sous la cuisse gauche) et le bras droit écarté, tendu, légèrement vers l'arrière, tenant du bout des doigts son fusil qui lui échappe. Sa tête est légèrement inclinée vers la gauche, et l'expression du visage est impassible, les yeux semblent clos. La première lecture de cette image est bien

qu'une balle est venue percuter le corps du milicien, le projetant en arrière et l'entraînant vers le sol brutalement.

Cette chute nous interpelle par l'instant de mort figé, entrant en contradiction avec les chutes des artistes de cirque, qui de tout temps nous ont impressionnés par la prouesse technique, la rapidité d'exécution et l'agilité avec lesquelles ils se retrouvent sur leurs deux pieds, après une séance de voltige haletante. Ces bouleversements sont aussi au cœur des créations de dramaturges et metteurs en scène contemporains qui montent des créations se faisant l'écho des passions dont les hommes subissent les effets jusque dans leur corps.

Les artistes Kerry Skarbakka et Philippe Ramette semblent répondre aux enjeux et questionnements sur la chute d'une manière singulière. Leurs corps respectifs sont mis en scène et s'inscrivent dans un paysage, choisi, cadré, auquel est ajouté un dispositif relevant de l'illusion. Par la puissance d'imaginaire ainsi exposée, ils annihilent la distance qui sépare le regardeur de l'artiste, notamment dans l'utilisation de lieux reconnaissables et/ou connus. Les œuvres de ces deux artistes apportent en ce sens des éléments de réponse sur l'importance accordée à la *performance* et à la *performativité*. En effet, si *a priori* leurs œuvres sont figées dans le temps et l'espace par le biais du cliché photographique, leurs processus de création renouent à la fois avec une certaine *auto-fiction* dépassant le strict cadre individuel et avec cette attention portée au corps, au temps et à l'espace, ainsi qu'aux différents moyens mis en œuvre, à la *praxis*.

Dès lors, les systèmes de prothèses mis en place – parfois avec l'aide d'ingénieurs, quand le projet est imposant⁸¹⁷ - pour réaliser une prouesse proche de la cascade parfois⁸¹⁸, renforcent le lien à la recherche d'un équilibre certes précaire et simulé dans leurs œuvres, mais ne déjouant pas totalement les accidents potentiels rencontrés parfois au moment de leur réalisation⁸¹⁹.

⁸¹⁷ Nous pensons en particulier au *Balcon II (Hong-Kong)* de Philippe Ramette, qui a nécessité des moyens d'une envergure considérable pour permettre la prise du cliché final.

⁸¹⁸ Et c'est notamment vrai dans le travail de Kerry Skarbakka qui a pratiqué la cascade pour des films de kung-fu.

⁸¹⁹ En ce sens, Philippe Ramette s'inscrit en faux contre Kerry Skarbakka, dès lors que le premier a recours au dessin préparatoire lui permettant de penser les situations auxquelles son corps est soumis avec des ingénieurs, quand le second réalise lui-même ses figures, parfois avec filet et parfois sans, ce qui lui a déjà causé de nombreuses blessures. Nous ne sommes ici pas très loin des performances réalisées par de nombreux artistes dans les années 1960-1970, par exemple par l'artiste américain Chris Burden (1946-2015).

L'intérêt de convoquer Ramette ou Skarbakka dans notre thèse enjoint à penser l'héritage aussi bien de la sculpture contemporaine, puisque le premier se déclare sculpteur avant tout, du cinéma burlesque de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, mais aussi des artistes surréalistes jusqu'aux artistes de la performance des années 1960-1970. Ainsi, la figure est envisagée dans ces enjeux les plus complexes, les plus contradictoires parfois, et dans la part de transformation que l'artiste met en œuvre.

Dans cette partie, nous serons attentifs aux démarches de Kerry Skarbakka, Philippe Ramette, mais également à celles de Richard Drew, Carolee Schneemann, Bas Jan Ader, Yves Klein et Claude Cattelain. Nous nous intéresserons à la manière dont leurs œuvres reflètent notre période actuelle, mettent en lumière les crises et les perspectives et invitent à repenser le monde. Notre actualité est pétrie de violences, de combats existentiels et parfois métaphysiques, de luttes pour assurer une survie décente. Les artistes interrogent les crises écologique, sociale, migratoire, politique et humaine. Les événements politiques et historiques mis en exergue par les créations de Kerry Skarbakka témoignent des bouleversements collectifs qui touchent également les individus.

Dans son parcours, Kerry Skarbakka a traversé des épreuves personnelles qui l'ont conduit à toucher les abîmes de l'humanité. Enfant, il est soumis à une éducation religieuse stricte, mais aussi à la violence de son père biologique, puis à celle du service militaire. Or, le rapport et le traitement des images opèrent chez lui, à rebours, un renversement des horizons, un retournement du destin, précisément parce qu'il a connu personnellement et intimement la chute. Il usera des drogues dans un premier temps pour se confronter à ses propres limites mentales et physiques, avant d'expérimenter la chute comme élément grammatical pour transmettre l'idée que le contrôle que nous pensons avoir dans nos vies est relatif. Sans faire abstraction de la réalité à laquelle il a été confronté enfant et adolescent, il invente un autre type de réel par la formation à la photographie, qui lui permet de détourner sa voie de celle dans laquelle il aurait pu être enfermé et perdu. Pour Skarbakka, la chute répond à des attentes qui sont intimement liées à la manière dont on construit nos vies :

Ce travail photographique répond à cet état particulier, qui représente l'apogée de la pensée et de l'émotion réunies. C'est l'exploration du sublime espace métaphorique dans lequel l'équilibre a été rompu, atteignant un point de non-retour. Cela interroge

la notion de résistance et de lâcher-prise. Quelles sont les conséquences quand on s'accroche ?⁸²⁰

La chute est liée à la constitution même de l'humain, son origine, son évolution, son statut de bipède, sa physiologie, sa moralité et sa fragilité : un rapport au corps et à la conscience. Les mythes, les religions et les récits dans lesquels apparaissent des chutes ont utilisé ces renvois symboliques, tantôt au corps, tantôt à l'esprit pour mettre en avant des caractères humains, des comportements, des états moraux, dans tous les cas une fragilité. En ce sens, ils ont ouvert un champ considérable aux interprétations et aux représentations, autrement dit sur une fabrique de la chute, des manières de l'inventer et de la donner à voir. L'histoire de l'art occidental se fait l'écho de ces figurations montrant l'être humain en proie à une instabilité volontaire ou non, à un désir d'envol, à une exploration d'un état altéré de la conscience conduisant au tournoiement et/ou à la chute. Le XX^e siècle et le début du XXI^e sont particulièrement éclairants en ce qui concerne l'exploration de ce mouvement qui s'apparente à un motif ou un thème, et que l'on retrouve de manière régulière dans le travail de nombreux artistes issus des arts plastiques et visuels mais aussi de la danse.

Grand siècle de tragédies humaines et sociales, ponctué par des catastrophes humaines (guerres, terrorisme, bouleversements sociaux), la chute figure durant le XX^e siècle comme une thématique et une illustration offrant une pluralité des symboliques, une multiplicité d'images reflétant les vicissitudes d'une vie humaine et terrestre. Paradoxalement, en corrélation ou en contrepoint, un imaginaire de l'envol est particulièrement saillant. Les artistes sont ainsi les passeurs, les témoins et les artisans de représentations de chutes et d'envolées, qui nous donnent à voir « un des visages du temps⁸²¹ » et qui sont « des figures esthétiques majeures et dominantes⁸²² ».

Les désastres de la Première Guerre mondiale ont marqué et influé la démarche des artistes. L'horreur de la guerre et les images des corps blessés, outragés et défigurés des

⁸²⁰ SKARBAKKA, Kerry à propos de la série *The Struggle to Right Oneself*, <https://www.skarbakka.com/portfolio/the-struggle-to-right-oneself/> (Trad. par l'auteure)

⁸²¹ FRÉCHURET, Maurice, *L'Envolée, l'enfouissement. Histoire et imaginaire des temps précaires du XX^e siècle*, catalogue de l'exposition Musée Picasso (Antibes) du 30 juin au 30 septembre 1995/Musée d'art moderne (Villeneuve d'Ascq) du 27 janvier au 28 avril 1996, Paris, Albert Skira/Réunion des Musées Nationaux, 1995, p. 100.

⁸²² FRÉCHURET, Maurice, *op. cit.*, p. 7.

soldats la difficile reconstruction vont trouver un écho dans les œuvres plastiques et littéraires des avant-gardes. On peut ici citer le Dadaïsme, le Surréalisme et l'Expressionnisme allemand, dont les représentants des groupes Die Brücke (Le Pont), derrière Emil Nolde et Ernst Ludwig Kirchner, et Der Blaue Reiter (Le Cavalier bleu), menés par Alexei von Jawlensky et Vassily Kandinsky⁸²³, utilisent la couleur pour refléter une expressivité plus qu'un état du monde. L'Expressionnisme allemand imprènera tous les arts, dont le cinéma qui permet aux réalisateurs d'exprimer leur vision pessimiste du monde, en explorant la peur, la folie et l'angoisse.

Paradoxalement, la période de la guerre et de l'immédiate après-guerre produit chez de nombreux artistes, témoins distants ou ayant participé au conflit comme Georges Braque ou Fernand Léger, un désir d'envol, d'envolée et de rêve, notamment chez les artistes du groupe Surréaliste, comme par exemple René Magritte, qui peint dès les années 1930 des objets flottants comme dans la nature morte *Le Temps menaçant*⁸²⁴ (1929) (Figure 116), dans laquelle on peut voir trois nuages figurant un torse de femme un tuba et une chaise surplombant la baie de la Mer Méditerranée, le peintre séjournait alors à Cadaqués, en Espagne, chez Salvador Dalí lorsqu'il réalisa le tableau. En explorant les rêves, les Surréalistes, et en particulier Magritte, trouvent une échappatoire récurrente. Les motifs du ciel, des oiseaux, des ailes, des nuages côtoient les personnages flottant dans l'espace comme dans le tableau *Golconde* de 1953 (Figure 117).

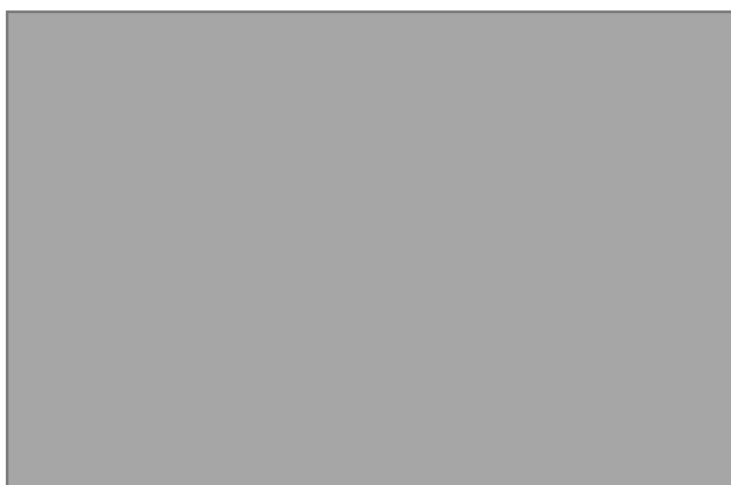


Figure 116. René Magritte, *Le Temps menaçant*, 1929

⁸²³ Dont une toile, réalisée en 1903 et conservée à la Fondation Emil Georg Bührle Stiftung Sammlung de Zurich, donne son nom au groupe.

⁸²⁴,

Huile sur toile, 54 x 73 cm, National Galleries of Scotland, Édimbourg

Dans cette toile, Magritte représente un personnage vêtu d'un pardessus sombre, une main dans la poche et l'autre le long du corps. Il porte, comme souvent dans les œuvres de l'artiste, un chapeau melon. Ce personnage est démultiplié sur toute la surface du tableau, en différentes tailles. Sur les façades écru-rosé de ces immeubles, les fenêtres verticales à croisillons sont elles aussi toutes identiques. Toutes ces figures semblent tomber sur la ville comme une pluie raide et sombre, ou semblent paradoxalement flotter verticalement vers le ciel, s'élevant de la ville comme pour en échapper. Chacune de ces figures ressemble à une autre dans le tableau, même si l'orientation des personnages change, de profil, de face ou de dos, c'est une masse volatile et espacée d'individus identiques. La prolifération des chutes inquiète autant qu'elle fait sourire.



Figure 117. René Magritte, *Golconde*, 1953

Huile sur toile, 80 x 100,3 cm, The Menil Collection, Houston

Par bien des aspects, Magritte est une figure que l'artiste Philippe Ramette convoque dans son propre travail. Le recours au costume sombre, mais aussi les situations dans lesquelles les corps semblent flotter dans l'air, chez l'un comme chez l'autre, ouvrant sur les dimensions du rêve et de la fantasmagorie sont des référentiels qui nous permettent d'établir des liens entre leurs œuvres.

*L'homme de boue*⁸²⁵, à la recherche de l'équilibre

A contrario, à la même période, les œuvres d'Alberto Giacometti et de Germaine Richier font redescendre la représentation sur la surface terrestre et signalent des individualités et des singularités, esthétiques et physiques. Les sculptures du premier, figures frêles ancrées dans le socle, dans le sol, mais toujours au bord de la chute résonnent avec celles de la seconde, pesantes, parfois sans visage et parfois corps hybrides, apparitions d'après le désastre, comme *tombées là*. L'œuvre de Giacometti *L'Homme qui marche I* (1960) (Figure 118) relie des problématiques liées à la posture, à la tenue, à la verticalité, à l'équilibre qui parcourent les fondements, voire même les fondations, d'une œuvre d'art et de l'humain. L'œuvre se dresse, et par le rapport qu'elle instaure avec le regardeur, si bien nommé par Marcel Duchamp, provoque dans ce face-à-face une tension qu'il s'agit alors de définir.

Sans imiter la vie, les deux artistes donnent à voir un « geste humain fondamental », qui relie la mémoire inconsciente du passé et le « présent réminiscent. »⁸²⁶ Il y a en effet dans entre la figure-brindille de Giacometti et l'homme de boue de Richier une présence d'un corps qui se souvient et qui dessine une grammaire de mouvements enfouis.

⁸²⁵ Nous empruntons cette expression à Maurice Fréchuret, dans *L'Envolée, l'enfouissement. Histoire et imaginaire aux temps précaires du XX^e siècle*, Catalogue d'exposition Musée Picasso, Antibes (30 juin-30 septembre 1995) et Musée d'art moderne, Villeneuve d'Ascq (27 janvier-28 avril 1996), Genève, Skira, 1995, p. 74. L'exposition explore les figures d'envol et d'enfouissement dans les œuvres d'artistes comme Giacometti, Richier, mais aussi Paul Klee, René Magritte, Zoran Music, Pablo Picasso ou Tal-Coat parmi d'autres.

Cette expression est aussi le titre d'une création de la Cie Le Jardin des délices, de Nathan Israël et Luna Rousseau, *L'Homme de boue* de 2014. Dans ce numéro de jonglage, l'interprète Nathan Israël et le plateau circulaire sont recouverts de boue, rendant tout mouvement précaire, puisque corps et sol sont glissants. Il s'agit donc de lutter pour tenir « debout » cette fois. La boue devient la matière à jongler.

⁸²⁶ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Gestes d'air et de pierre. Corps, parole, souffle, image*, Paris, Minuit, 2005, pp. 41-42.

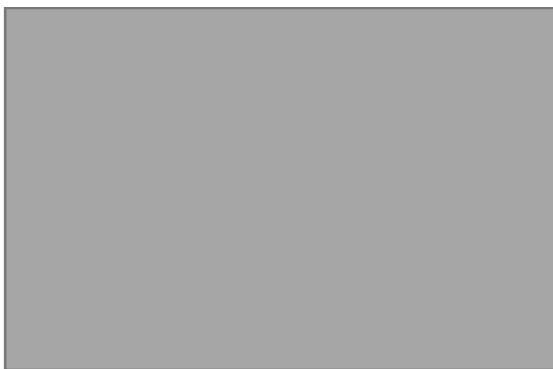


Figure 118. Alberto Giacometti, *Homme qui marche I*, 1960,
Bronze, 180,5 x 27 x 97 cm, Fondation
Maeght, Saint-Paul-de-Vence

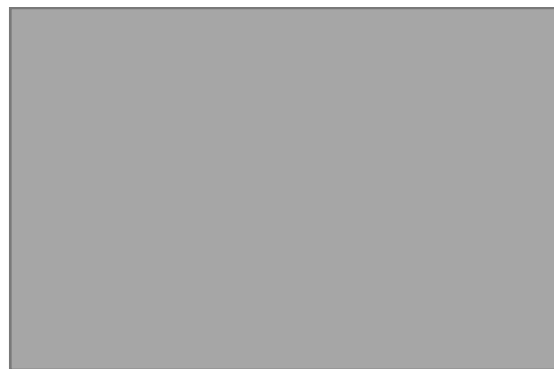


Figure 119. Germaine Richier, *L'Homme qui marche*, 1945,
Bronze patiné foncé, 88 x 37 x 27 cm
Collection privée

La figure se situe sur une ligne droite dynamique, élancée à la fois vers l'avant mais aussi vers le haut, en tout cas à taille d'homme. Cette sculpture longiligne fait écho au fil du funambule cherchant son équilibre, c'est-à-dire non pas sur une surface mais sur une forme longue et déliée. Le titre de l'œuvre comporte un verbe conjugué, exprimant le mouvement *en train de se faire*. Giacometti souligne ici le rôle essentiel des pieds, qui se trouvent entre le déroulé du pas et le sol, comme pris par lui, happé, rappelant la mobilité humaine tout comme son ancrage par le biais du socle. Les pieds semblent en effet se fondre avec celui-ci. La marche n'implique donc pas ici la seule action du déroulé du pied, mais engage aussi tout le reste du corps et ses membres. En effet, chez Giacometti l'inclinaison du buste et le talon du pied gauche relevé accentuent son implication dans l'espace. La sculpture perd de son immobilité présumée, et entraîne le regardeur dans sa motricité latente, mais fragile, comme le suggèrent les deux très longues jambes droites sur lesquelles on ne perçoit pas l'endroit de la pliure des genoux, mais qui étirent la figure, dont le buste est presque anormalement plus ramassé.

À cette œuvre, nous mettons en miroir son *Homme qui chavire*, (Figure 120) réalisée dix ans plus tôt, et qui malgré ses dimensions plus réduites, illustre par son titre et son sujet une thématique chère à l'artiste. Là encore, la figure filiforme est compensée par la taille et l'épaisseur de son socle, dans lequel les pointes de pied semblent engluées. Or, les jambes courbées cette fois, ainsi que les bras amples étendus devant le personnage font jaillir celui-ci en dehors de l'espace délimité par le socle. Le buste et les jambes de la figure sont

particulièrement inclinés mettant en évidence le déséquilibre. Mais qu'est-ce qui la fait chavirer ? La tête légèrement penchée en arrière souligne un certain effet de surprise. Le corps est ainsi pris entre deux mouvements, celui de la chute vers l'avant et celui du socle faisant peser la sculpture vers le bas. La fragilité des figures de Giacometti évoque celle de toute existence humaine, l'artiste réalisant cette œuvre quelques années après la fin de la Deuxième Guerre mondiale, et qui n'est pas sans rappeler les corps décharnés des victimes du nazisme, et en même temps l'élan vital qui nous parcourt et qui nous fait *marcher* ou *chavirer*. En effet, si nous faisons abstraction un instant du titre de cette œuvre, la figure est presque en position de danse, comme entraînée dans une valse qui fait perdre pied. Mais la solitude de la sculpture ici nous renvoie à nos propres trébuchements, mais aussi face au vide, immense autour de cet *Homme qui chavire*.



Figure 120. Alberto Giacometti, *L'Homme qui chavire*, 1950
Bronze, 58,8 x 25,3 x 29,1 cm, exemplaire 1/6, Fonderie Alexis Rudier, Collection particulière

Les sculptures de Germaine Richier viennent contraster avec les figures filiformes de Giacometti. L'empâtement est sensible, la matière pèse, et les corps s'imposent dans leur densité et leur poids face à nous. Ancienne élève d'Antoine Bourdelle de 1925 à 1929, elle a également étudié à l'école des Beaux-Arts de Montpellier avec un praticien de Rodin de 1922 à 1925. Son travail garde la trace de la modernité et de la rugosité nette des sculptures des deux artistes. Par-delà ces aspects techniques, elle rend anthropomorphes des formes abstraites, telles que *L'Orage* (1947-1948), *L'Ouragane* (1948-1949), *L'Homme-Forêt* (1945-1946), *La Forêt* (1946), *L'Ombre* (1955), *La Ville* (1951).

Par ailleurs, elle réalise elle aussi un *Homme qui marche*, (Figure 119) et là où celui de Giacometti projette tout son être en avant dans une grande enjambée, celui de Richier semble

figé et immobile, les deux pieds à peine décalés, ancrés dans le socle, plus petit aussi – 88 centimètres contre 180 -. Cet « homme de boue » aux traits épais et maladroit semble jaillir de la terre ou au contraire être arrivé, tombé là, par accident, par hasard comme peuvent aussi le suggérer les doigts de sa main gauche entrouverts. Ses bras légèrement écartés de son corps accentuent son aspect hagard. En dépit des différences notables entre les deux artistes, « La sculpture se révèle chez Richier comme chez Giacometti dans ce qu'elle a de plus tactile, une tactilité si forte qu'elle se refuse au toucher. Nous sommes loin de l'appel de la main, de la caresse auxquels engagent les volumes lisses et suaves de Brancusi et Moore.⁸²⁷ »

Ces figurations de l'instabilité, d'êtres en proie au déséquilibre sont particulièrement actives durant toute la seconde moitié du XX^e siècle. Au début du XXI^e siècle, elles semblent subsister et prennent diverses formes, que les artistes Kerry Skarbakka et Philippe Ramette explorent dans leurs créations. Entre performance et photographie, le travail de Kerry Skarbakka donne à voir un corps en crise avec l'espace qui l'entoure, révélant ses failles, les gestes manqués, les chutes et les ratages ouvrant sur des perspectives d'ordre collectif et politique.

Quant à Philippe Ramette, ses créations se situent entre la sculpture, la performance et la photographie. L'objet prend une valeur particulière dans son travail et interroge les modalités de stabilité, de logique et de verticalité, tout en étant empreintes d'humour et d'une certaine désinvolture quant au respect des lois de la physique.

⁸²⁷ DA COSTA, Valérie, *Germaine Richier. Un Art entre deux mondes*, Paris, Norma, 2006, p. 69.

C'est l'histoire d'une société qui tombe et qui au fur et à mesure de sa chute se répète sans cesse pour se rassurer :

*« Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien...
mais l'important, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage. »*

C'est l'histoire d'un mec qui tombe de cinquante étages...Le mec au fur et à mesure de sa chute, pour se rassurer, il se répète sans cesse :

*« Jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien, jusqu'ici tout va bien...
mais l'important, c'est pas la chute, c'est l'atterrissage. »
« Hub », Hubert KOUNDE⁸²⁸*

Chapitre 1. Kerry Skarbakka : de tentatives en ratages

1.1. Le corps avant tout

Kerry Skarbakka naît en 1970 à Duluth (Minnesota). Sa famille fait une expérience marquante à la fin des années 1970. Le frère de Skarbakka, Brett alors âgé de 14 ans, revient d'un culte où il s'est rendu avec un ami, et affirme que le pasteur a miraculeusement fait grandir une de ses jambes, corrigeant ainsi une claudication que la famille aurait soi-disant négligée. Cet événement supposé rétablir l'équilibre nous renvoie au passage de l'Évangile selon Marc dans lequel Jésus dit au paralytique auquel il rend visite : « lève-toi, prends ton lit, et va dans ta maison⁸²⁹ ». La communauté à laquelle Skarbakka appartient alors croit en la puissance de l'esprit d'un Dieu guérisseur, qui descend sur terre.

⁸²⁸ Hubert Koundé, « Hub », dans *La Haine* de Mathieu Kassovitz, 1995.

⁸²⁹ La Bible de Jérusalem, Nouveau Testament, *Évangile selon Marc*, 2, 11, traduite en français sous la direction de l'École biblique de Jérusalem, Paris, Cerf, 1998.

Les corps imparfaits que la foi pourrait rendre meilleurs nous font rencontrer « l'éloge de la claudication » par l'artiste-chercheur Jean Lancri. Dans un texte consacré à la recherche en arts plastiques, Lancri décrit en effet la méthode employée par tout chercheur en arts plastiques :

Un chercheur en Arts Plastiques, en effet, œuvre toujours pour ainsi dire entre conceptuel et sensible, entre théorie et pratique, entre raison et rêve. Mais que le mot « entre », ici, ne nous abuse point, car il s'agit pour notre chercheur d'opérer le constant va-et-vient entre ces différents registres. Posant ainsi sans relâche la question de cette articulation, sans doute la démarche du chercheur en Arts Plastiques peut-elle s'avérer, aux yeux de certains, boiteuse. Vous me permettez alors de faire l'éloge de cette claudication.⁸³⁰

Cette image du frère boiteux et la figure de l'artiste-chercheur qui claudique entre concepts et pratique siéent à merveille à Skarbakka, dont le parcours semé d'embûches aura tout d'une course d'obstacles, durant laquelle la chute viendra marquer d'un point d'orgue la recherche et la création.

Saisie par cette histoire, la famille se rallia au mouvement chrétien fondamentaliste, une branche du protestantisme américain intégriste, qui se développa à la fin du XIX^e siècle. Ce mouvement s'insurgeait contre le progressisme théologique qui cherchait alors à reformuler les croyances chrétiennes traditionnelles afin d'embrasser les nouveaux développements apportés par les sciences naturelles et sociales, en particulier dans le champ de l'évolution biologique. Ses parents décident alors de rejoindre le Tennessee pour travailler dans une ferme communautaire à Pulaski. Le beau-père de Skarbakka, qui avait des compétences dans l'informatique, ne réussit pas à leur assurer une vie décente, et la famille vit alors du travail de la terre dans une pauvreté quotidienne.

Marqué par ce contexte religieux et sans doute l'isolement, Skarbakka découvre à l'âge de 7 ans qu'il peut parler « en langues », en glossolalie, c'est-à-dire des langues qu'il ne

⁸³⁰ LANCRI, Jean, « Modestes propositions sur les conditions d'une recherche en Arts Plastiques à l'Université », dans CONTE, Richard (dir.), *Plastik*, n°1, revue du CERAP (Centre d'Études et de Recherches en Arts Plastiques) [laboratoire qui a fusionné en 2012 avec l'Institut ACTE (Arts Créations Théories Esthétiques)], Publications de la Sorbonne, 2001.

connaît pas. Le magazine Chicago Reader cite alors des expériences de spiritisme et d'exorcisme auxquelles il aurait assisté :

Il fut témoin de guérisons par la foi lors de « réveils de tentes⁸³¹ », dans les devantures de magasins et dans des caves. Des gens qu'il connaissait racontaient des rencontres avec le diable. Des amis de la famille ont affirmé avoir vu des bêtes maléfiques se cacher dans les arbres. Une femme s'est réfugiée dans leur maison après que des plats volants et des armoires claquées ont rendu la sienne inhabitable. Un ami du camp biblique a poussé un cri horrible et a gratté le visage de sa petite amie. Il était possédé par Satan, expliqua le personnel du camp, avertissant les enfants terrifiés qu'ils pourraient être les prochains.⁸³²

Skarbakka raconte volontiers que son éducation ne lui a pas permis de savoir ce qui l'attendrait dans la vie. Toute décision familiale était soumise à Dieu en priant et en jouant à pile ou face. Lorsqu'il interrogeait sa mère sur telle ou telle chose, celle-ci lui répondait par des chants religieux. Sa principale leçon lui venait de Dieu, il n'était pas encouragé à penser par lui-même, seulement à obéir et à être un bon chrétien. Son enfance est alors marquée par des terreurs nocturnes à l'idée de ne pas aller au Paradis après sa mort. Il devient alors particulièrement anxieux et a peur d'à peu près tout. La violence et la mort sont son lot quotidien, sa famille qui élève des animaux, les tue et les mange et « les carcasses décapitées et dépouillées servent à accrocher les cordes à linge⁸³³ ». Il raconte qu'un jour ses parents l'ont envoyé tuer un lapin dont les dents trop longues l'empêchaient de se nourrir, mais à la place du fusil que ses parents utilisaient pour les autres animaux, il reçut un marteau. Son beau-père veut une éducation stricte pour lui et son frère, avec lequel il se bat souvent ; Brett fut forcé de quitter le domicile quand Kerry a atteint l'âge de 10 ans, en raison des violentes

⁸³¹ Les « réveils de tentes » ou *tent revivals* en anglais sont des rassemblements de fondamentalistes chrétiens dans une tente érigée pour l'occasion, organisés pour des réunions de réveil, des croisades de guérison et des rassemblements d'églises.

⁸³² Traduction par l'auteure: "He witnessed faith healings at tent revivals and in storefronts and basements. People he knew told of encounters with the devil. Friends of the family claimed they'd seen evil beasts lurking in trees. One woman took refuge in their home after flying dishes and slamming cabinets made hers uninhabitable. A friend at Bible camp once let out a horrifying guttural scream and scratched his girlfriend's face. He was possessed by Satan, the camp staff explained, warning the terrified kids that they could be next." MARLAN, Tori, « To Leap Without Faith », *Chicago Reader*, 9 juin 2005, [En ligne] URL : <https://www.chicagoreader.com/chicago/to-leap-without-faith/Content?Oid=919091> (Dernière consultation le 28 mai 2021)

⁸³³ "“Our clotheslines were strung up with flopping carcasses of beheaded, skinned animals” he says." MARLAN, Tori, *art. cit.*

bagarres entre son beau-père et lui. Son seul salut s'est trouvé dans les voyages qu'il a pu faire au Portugal et en Italie, où il était envoyé en tant que missionnaire adolescent pour construire des dortoirs dans certaines églises.

Lorsque Kerry Skarbakka rend visite pour les vacances d'été à son père biologique, qui vit entre le Minnesota et le Wisconsin, c'est à une autre forme de violence qu'il est confronté : l'alcool. Âgé de 13 ans, il est forcé par son père d'avoir des relations sexuelles. Pendant ces étés, il fréquente aussi une jeunesse bercée par la musique gothique, punk et industrielle. Ces rencontres, qui tranchent littéralement avec l'éducation et la morale religieuse que ses parents tentent de lui inculquer, et c'est sans doute un second pas vers l'univers artistique. En effet, lorsqu'il était enfant, son grand-frère Brett l'a toujours encouragé à dessiner, et Kerry Skarbakka aime aussi jouer la comédie, danser et chanter.

Pendant ses années de service militaire, il découvre les drogues hallucinogènes et plonge dans ces explorations et lors de ses hallucinations, il se voit souvent suspendu au-dessus des Enfers avec des démons qui l'entourent et le poussent avec leurs fourches. Cette addiction lui sert d'échappatoire, il évite ainsi les discours contradictoires reçus pendant l'enfance, d'un côté, l'intégrisme religieux, de l'autre, une liberté sans limite mais empreinte de violence. Il se forme alors aux arts martiaux durant cette période. Cet appel du corps et plus particulièrement de la discipline physique marque un premier pas vers un nouveau départ, une sorte de rédemption.

En 1990, il rentre à l'Université de Washington au College of Arts and Science dans le Département des Arts, où il obtient en 1994 un Bachelor of Arts (équivalent américain d'une Licence) avec un accent porté sur la sculpture. En 1997, il obtient un Certificate of Photography, au Photographic Center Northwest de Seattle (Washington), ce qui marquera sans doute le tournant pris vers une réinvention de soi par Skarbakka. À cette époque, son frère Brett le rejoint et les deux frères redeviennent très proches, pratiquant ensemble la randonnée, l'escalade et le vélo en montagne. Lors d'une sortie d'escalade, Skarbakka qui avait mal réglé la longueur de sa corde, s'est retrouvé coincé et a fait l'expérience d'une chute qui aurait pu lui être fatale. Il est parvenu à communiquer sa situation à un autre grimpeur, qui avertit alors son frère, qui put venir à son secours. Lors de l'attente dans le vide, au-dessus d'une rivière agitée à 215 mètres plus bas, il réalise qu'il n'a pas demandé de l'aide à Dieu, mais aux personnes qui étaient autour de lui. Il avait une vingtaine d'années.

Une autre double expérience vient le marquer profondément. La première est le décès de sa mère des suites d'une tumeur au cerveau. La seconde a lieu la même année, mais a des échos internationaux : le 11 septembre 2001, il est alors étudiant en photographie au Columbia College de Chicago, il voit à la télévision les tours jumelles du World Trade Center en feu, attaquées par deux des quatre avions détournés par le groupe terroriste Al-Qaïda⁸³⁴. Et alors que les deux tours s'effondrent peu à peu, il réalise que les corps qu'ils voient sur les images sont ceux des employés qui s'y trouvaient et qui se jettent par les fenêtres. Ils tombent dans le vide, fuyant les flammes. Ces images d'horreur ne l'ont pas quitté pendant des semaines. Il est marqué par le fait que ces hommes et ces femmes ont à la fois abandonné – leurs travaux, leurs familles, leurs vies – et fait un choix déterminant, en reprenant le contrôle d'une certaine manière sur leur propre mort.

C'est cette idée de contrôle, de sa maîtrise ou de sa perte, qui va devenir centrale pour lui dans l'expérience même de la chute. Ce qui l'interroge, c'est notre incapacité à assurer une stabilité permanente dans toute vie humaine : tout, y compris la planète elle-même, nous teste, nous repousse dans nos retranchements.

Nous vivons dans un monde qui teste constamment notre stabilité, que ce soit à travers la guerre et les rumeurs de guerre, les problèmes de sécurité, effets de la mondialisation et des politiques identitaires. Nos choix ne sont jamais vraiment les nôtres, sauf dans le dernier moment : sauter ou descendre avec le navire.⁸³⁵

En 2002, Skarbakka présente une série de diapositives intitulées *Existential Blues (Blues Existentiel)*, lors de la Biennale d'Evanston dans l'Illinois. Le conservateur adjoint du Museum of Contemporary Art de Chicago (Musée d'art contemporain) d'alors et juré de la Biennale, Michael Rooks est frappé par le caractère rythmique de ses images, dont il trouve qu'elles ont à voir avec le cinéma d'action notamment, tant elles sont inscrites dans l'instant, dans un certain rapport au côté vital. En décembre de cette même année, il obtient grâce à Rooks une présentation d'une de ses photographies au Musée d'art contemporain de Chicago, dans le

⁸³⁴ Le 11 septembre 2001, dix-neuf terroristes détournent quatre avions de ligne : deux avions sont projetés sur les tours jumelles du World Trade Center sur l'île de Manhattan (New York), un troisième sur le Pentagone, siège du département de la Défense, à Washington, D.C., et un quatrième, qui vole en direction de la Maison-Blanche, mais s'écrase en rase campagne en Pennsylvanie.

⁸³⁵ MARLAN, Tori, *art. cit.*

cadre des séries « 12 X 12: New Artists/New Work » (« 12 x 12 : Nouveaux artistes/Nouvelle création »)⁸³⁶. Le texte de présentation du site internet du Musée indique :

Les photos grand format de Kerry Skarbakka créent une sensation d'angoisse et représentent des figures tombant de hauteurs effrayantes. Ces images, qui rendent compte d'une mise en scène effectuée par l'artiste selon des compétences dignes d'un cascadeur hollywoodien, signifient l'abandon de contrôle aux forces extérieures. Le résultat est ce sentiment d'impuissance cédant le pas à une idée plus large de relâchement et de libération.⁸³⁷

L'œuvre qui est présentée s'intitule *Plato's Cave (La Caverne de Platon)* qui fait partie de sa série démarrée en 2001, *The Struggle to Right Oneself (La Lutte pour se redresser)*. Sur la photo, nous voyons une paroi rocheuse sur laquelle on peut observer une béance sombre, dont nous ne percevons pas la profondeur, puisque le cliché est pris légèrement de profil. Suspendu la tête en bas, les bras en arrière comme pour amortir la chute, et la jambe droite en l'air, nous voyons l'artiste devant cette « caverne ». Il tombe à la renverse, comme saisi par les questionnements métaphysiques que l'épisode de la caverne de Platon a causés.

Dans le Livre VII de *La République*, le philosophe Platon met en scène des hommes enchaînés et immobilisés dans une caverne, qui s'oppose dialectiquement au « monde supérieur⁸³⁸ ». Ces hommes tournent le dos à l'entrée de cette caverne et ne voient d'eux-mêmes que leurs ombres projetées par la lumière du jour venant de derrière eux sur les parois de la caverne. Cette allégorie montre les limites de l'observation de notre monde environnant, lorsqu'il est la seule et unique source de savoir et d'accès aux connaissances. Le conditionnement et les limites imposées par notre environnement nous empêchent selon le philosophe d'accéder à la vérité et au bien souverain qu'il défend. Platon tente de démontrer que penser et parler du réel ne peuvent avoir lieu sans la présence des formes réelles.

⁸³⁶ L'exposition a duré du 6 au 29 décembre 2002. [En ligne] URL : <https://mcachicago.org/Exhibitions/2002/Kerry-Skarbakka> (Dernière consultation le 28 mai 2021)

⁸³⁷ "Kerry Skarbakka's anxiety-provoking, large-format photographs depict figures falling from dreadful heights. These images, which document actual falls the artist has staged with the daring and skill of a Hollywood stuntman, signify the surrendering of control to external forces. As a result, feelings of helplessness yield to the more expansive sense of release and liberation."

⁸³⁸ PLATON, *La République*, Livre VII, v. 517b.

[Socrate s'adresse à Glaucon qui ponctue le récit de son étonnement et, peu à peu, de sa compréhension.]

Socrate : Apprends à découvrir dans la nature des choses qui vont être dites une vue sur l'essence de la formation et sur celle de la non-formation qui ensemble concernent le fondement de la condition humaine.

Considère ceci : des hommes séjournant sous terre dans une demeure en forme de caverne.

Celle-ci possède en guise d'entrée un long passage menant vers la lumière du jour, en direction duquel toute la caverne se rassemble.

Les hommes sont dans la caverne depuis leur enfance, enchaînés par le cou et par les cuisses.

C'est pourquoi ils demeurent tous au même endroit, ne pouvant se mouvoir ni voir autre chose que ce qui se montre à eux : étant enchaînés ils sont hors d'état de tourner la tête.

Une lumière cependant leur est accordée : elle vient d'un feu qui brûle au loin, derrière eux et au-dessus d'eux.

Entre le feu et les hommes enchaînés (dans leur dos par conséquent) un chemin s'élève.

Imagine-toi que le long de ce chemin une murette a été dressée, semblable à celles au-dessus desquelles les saltimbanques montrent leurs merveilles aux spectateurs.

Glaucon : Je vois.

Socrate : Imagine donc comment, le long de ce petit mur, des hommes passent, portant toutes sortes de choses visibles au-dessus du mur : statues, figures de pierre ou de bois, bref, toutes sortes de choses fabriquées par la main de l'homme.

Comme on peut s'y attendre, de ces porteurs, les uns parlent entre eux et les autres se taisent.

Glaucon : Tu nous présentes là un tableau extraordinaire et des prisonniers extraordinaires.

Socrate : Ils nous sont semblables.

Réfléchis bien : jamais encore de tels hommes n'ont déjà vu, soit par leurs propres yeux, soit par les yeux d'autrui, autre chose que les ombres projetées sans cesse par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face.

Glaucon : Comment en serait-il autrement s'ils sont contraints de conserver toute leur vie la tête immobile ?

Socrate : Or que voient-ils des choses qui sont transportées et qui passent derrière eux ? Ne voient-ils pas justement rien d'autre que les ombres ?

Glaucon : Effectivement.

Socrate : Maintenant s'ils pouvaient parler entre eux de ce qu'ils voient, ne penses-tu pas que ce qu'ils voient ils le prendraient pour ce qui est ?

Glaucon : Nécessairement.

Socrate : Qu'en serait-il alors si cette prison avait en outre un écho venant de la paroi qui leur fait face et qui est la seule chose qu'ils puissent voir ?

Chaque fois que l'un des porteurs qui passent derrière eux dirait un mot, crois-tu que les prisonniers attribueraient ce mot à autre chose qu'à l'ombre qui passe devant eux ?

Glaucon : À rien d'autre, ma foi !

Socrate : Donc, pour les hommes ainsi enchaînés, les ombres des choses seraient la vérité même et ils ne la verraient absolument que dans les ombres.

Glaucon : De toute nécessité.

La citation de Platon rythmée par les « Considère ceci », « Imagine-toi », « Imagine » et « Réfléchis bien » permet de révéler la puissance accordée à l'image, à la représentation. La fonction de l'image ici est de rendre compréhensible l'idée selon laquelle il existe une différence entre la perception – que l'on pourrait aussi bien appeler dans ce cas « opinion » - et la réalité.



Figure 121. Kerry Skarbakka, *Plato's Cave*, de la série *The Struggle to Right Oneself*, 2002
Impression chromogène, 152,4 x 182,9 cm (Collection de l'artiste)

Dans cette œuvre, l'artiste explore-t-il l'éblouissement et la perte de repères de celui qui a réussi à s'échapper de la caverne ? La composition du cliché, avec le corps dans la partie

supérieure, nous tournant le dos, invite au questionnement quant à l'origine ou l'arrivée de ce dernier : le corps tombe-t-il dans la caverne ou au contraire y échappe-t-il en tombant devant l'entrée de l'abîme ? S'échappe-t-il du mythe ou y tombe-t-il ? Skarbakka laisse la question volontairement ouverte sur cette réponse.

« Dans la caverne de Platon » est le titre de la première partie de l'ouvrage que l'essayiste américaine Susan Sontag a consacré à la photographie. Dans ce chapitre, elle remplace les ombres de l'allégorie platonicienne par la photographie, de manière à critiquer l'utilisation que fait notre culture des images afin de comprendre et saisir le réel, dénonçant la « boulimie même de l'œil photographique » qui « change les conditions de notre détention dans la caverne, notre monde.⁸³⁹ » Cette critique préfigurait indéniablement ce qui pourrait s'apparenter désormais à un pouvoir des images, notamment dénoncé par la philosophe Marie José Mondzain.

En 2003, Kerry Skarbakka obtient son M.F.A. (Master of Fine Arts) en photographie au Columbia College de Chicago, où il était entré en 2000. Son travail a depuis été exposé à New York, Los Angeles, Paris, Nice, Amsterdam, Anvers et Bruxelles, entre autres.

En 2005, il réalise une performance au Musée d'Art Contemporain de Chicago, intitulée *Life Goes On (La Vie continue)*, qui sera mal interprétée par des personnalités, dont le maire de New York de l'époque Michael Bloomberg⁸⁴⁰ en raison de l'intention de l'artiste de rendre hommage aux employés des tours du World Trade Center qui se sont défenestrés pour échapper au chaos qui régnait dans leurs bureaux lors des attentats du 11 septembre 2001.

Pendant cette après-midi de juin, il réalise une trentaine de sauts depuis le toit et devant la façade du musée en présence d'une foule de passants et de journalistes qui ont capturé avec leurs appareils de nombreux clichés. Cette performance sera jugée de manière très négative par la presse newyorkaise et le maire de la ville, qui qualifiera la création comme étant « nauseatingly offensive⁸⁴¹ », c'est-à-dire « choquante et nauséabonde », et le *New York*

⁸³⁹ SONTAG, Susan, *Sur la photographie (On Photography)* (1973), traduit avec la collaboration de l'auteure par Philippe Blanchard, Paris, Seuil, coll. « 10/18 », 1983, p. 15.

⁸⁴⁰ Il a effectué trois mandats en tant que maire de New York, de 2002 à 2013.

⁸⁴¹ Propos cités dans CAMPER, Fred, "Is Art Defaming 9/11 Deaths?", *New York Newsday*, 10 Juillet 2005.

Daily News titrant en une de l'article : « KICK HIM IN THE ARTS », pour la proximité quasi homophonique de « ARTS » et « ASS », l'expression *Kick him in the ass* (en français : « bottons-lui le cul ») étant la source de ce jeu de mots, et poursuivant en parlant du travail de Skarbakka comme celui d'un « sick...stunt », un « cascadeur...malade ».

Skarbakka souhaitait « répondre intelligemment, conceptuellement et de manière responsable à ce qui était en train de se passer [durant les attentats] », tout en arguant qu'il ne devrait y avoir de censure en art, et que s'il ne pouvait pas interroger le 11 septembre, il « quitterait le monde de l'art⁸⁴² ».

La même année, il prépare un projet autour du réchauffement climatique intitulé *Fluid*, grâce à la Bourse délivrée par la Creative Capital Foundation.⁸⁴³ Cette série montre plusieurs photographies grand format dans lesquelles une figure humaine entre en relation avec l'eau, depuis la noyade jusqu'à la sécheresse. Réalisées à différents endroits du monde et à différentes profondeurs, l'artiste se présente lui-même dans ces clichés, qui reflètent les préoccupations actuelles sur le climat. Ce dernier est représenté dans des moments catastrophiques de la noyade, du glissement de terrain causé par des inondations et des tsunamis et de la sécheresse. L'artiste choisit ainsi de montrer l'eau comme élément vital, comme ressource primordiale essentielle, mais aussi comme menace toujours suspendue en raison des effets du réchauffement climatique sur la planète. L'adaptation et la survie font désormais partie intégrante des discours, politiques et humains, mettant ce dernier au centre des questionnements à la fois individuels et collectifs. D'autre part, l'éventualité de la disparition de l'eau potable apparaît comme inexorable à une époque où la population mondiale est estimée à 7,8 milliards en mars 2020.

En 2009, il a reçu une commande publique de la part du Arts Program de la ville de Seattle pour réaliser une installation vidéo à 5 canaux, intitulée *The Elements of Attraction (Les Éléments de l'Attraction)*. Cette série d'une durée de vingt minutes environ convoque les éléments de la philosophie orientale : l'eau, la terre, le feu, l'air, le bois et la terre. Chacun d'entre eux se décline sur cinq écrans plasma juxtaposés, sur lesquels on peut voir des vidéos de l'artiste qui entre en contact physiquement avec chacun des éléments dans les vidéos. Sur

⁸⁴² Propos cités dans MARLAN, Tori, *art. cit.*, pp. 28-29: "I wanted to be able to respond intelligently, conceptually, responsibly to what was going on" and that if he could not address 9/11 he would "make an exodus from the world of making art" (Traduction par l'auteure).

⁸⁴³ <https://creative-capital.org/projects/fluid/>

le site internet de l'artiste⁸⁴⁴, on peut voir l'introduction du projet, ainsi que les vidéos mettant en relation l'artiste avec la terre, le feu et l'eau. Dans chacune des vidéos, l'artiste se filme dans une situation de chute, au ralenti, entrant en contact avec les éléments et se mettant donc en danger dans certaines situations. Les éléments eau et feu sont particulièrement éloquents, car ils renvoient à des symboles forts, liés à ce sur quoi l'homme n'a pas ou peu de contrôle, en dépit de ce que prétend montrer la figure de Prométhée, voleur du feu des Dieux.⁸⁴⁵

Le corps qui crée est un corps qui brûle. Le "feu de la création" est une métaphore de la puissance créatrice intérieure, quand elle déborde à l'extérieur pour infuser une conduite.⁸⁴⁶



Figure 122. Kerry Skarbakka, *Fire*, de la série *The Elements of Attraction*, 2009, installation vidéo, écrans plasma, mini ordinateurs Mac, 100 x 305 x 13 cm, Office of Arts and Culture, Seattle

Son travail récent s'organise autour de la « masculinité blanche toxique » et s'intitule *White Noise*, projet pour lequel il a reçu un financement par l'Oregon Arts Commission et la Ford Family Foundation en 2018⁸⁴⁷.

⁸⁴⁴ <http://www.skarbakka.com>

⁸⁴⁵ Voir Chapitre 3, p. 159 et suivantes.

⁸⁴⁶ PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, Ae2cq/Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Poïétique », 1996, p. 57.

⁸⁴⁷ L'exposition a eu lieu au Torrance Art Museum de Los Angeles du 19 janvier au 9 mars 2019.

Les thématiques abordées par l'artiste depuis le début de ses travaux ont une dimension métaphysique, qui résonne naturellement avec les regardeurs devant ses œuvres. Les questionnements intimes liés au sentiment de solitude et de perte de repères sont particulièrement saillants. Cependant, son travail touche d'autres aspects de la vie humaine et est très fortement imprégné de réflexions politiques qui l'ont par ailleurs mené à interroger la masculinité blanche américaine, sujet au croisement de la sociologie et de la politique.

Dans sa série *The Struggle to Right Oneself*, Skarbakka s'est pris en photo à Sarajevo (2002). (Figure 123) Cette photo représente un arrière-plan architectural d'un bâtiment en béton en ruine et au premier plan, semblant bondir hors de la structure, l'artiste, jambes repliées sous lui, bouche grande ouverte comme poussant un cri. Tout son corps est flou, seuls sont plus nettes sa chemise blanche et sa cravate. Son regard paraît directement viser l'appareil photo devant lui : il semble vouloir y bondir.

Même si le bâtiment paraît en cours de démolition, le titre de la photo réactive une narration qui contextualise la ruine comme une trace de la destruction violente durant la guerre de Bosnie de 1992-1995. Néanmoins, l'iconographie complique la référence historique qu'implique la relation entre le titre et ce qui pourrait être une « ruine moderne ». La chemise et la cravate de l'artiste peuvent être reconnues comme des signifiants d'un monde qu'il représente, que ce soit un commercial ou un banquier. Et le béton déformé et détruit derrière lui pourrait renvoyer aux ruines du World Trade Center, si leurs architectures n'étaient pas si différentes, car étrangères l'une à l'autre. L'homme d'affaire échappant aux flammes lors des attentats résonne avec l'image de cet homme qui s'échappe de ruines d'un monde passé, en délitement. Bien que son visage soit indiscernable, la photo de l'artiste dans *Sarajevo* regarde, nous l'avons dit, droit dans la caméra comme dans un geste de reconnaissance de notre présence en tant que témoins, et là se trouve le pouvoir inquiétant de cette image. Comme les autres photos de la série, elle est également chargée de récits évoquant des scènes d'évasion de films d'action – puisque, précisons-le, Skarbakka est friand de ce genre et qu'il a pu à quelques occasions faire de la doublure, notamment dans des films de *kung-fu*. Cependant, le récit que la photo *Sarajevo* fait émerger autre chose, un motif à la fois plus politique et plus personnel.



Figure 123. Kerry Skarbakka, *Sarajevo*, 2002

1.2. La lutte d'être soi

Une des photographies issues de la série *The Struggle to Right Oneself*, littéralement « La lutte pour se redresser », *Border Fence (Nogales)* (2012) (Figure 124) (trad. « Barrière-frontière à Nogales⁸⁴⁸ ») installe le corps dans un autre rapport à l'espace. Le choix même du lieu n'est pas anodin. L'artiste investit le champ de sa recherche performative autour de la chute - synonyme de danger dans la plupart de ses œuvres - d'une mission politique et dénonciatrice de la construction des barrières aux frontières des états du Sud des États-Unis d'Amérique, supposées empêcher la traversée des migrants Mexicains ou Sud-Américains et leur entrée sur le territoire américain. Dans le contexte de l'investiture du nouveau président Donald Trump le vendredi 20 janvier 2017 et ses projets d'érection d'un mur le long de la frontière entre les États-Unis et le Mexique, cette photographie prend des allures de brûlot anti-répressif en matière d'immigration.

⁸⁴⁸ Nogales est une ville de l'état de l'Arizona, état du sud-ouest des États-Unis d'Amérique.



Figure 124. Kerry Skarbakka, *Border Fence (Nogales)* (2012)

Le premier plan de la photographie est occupé par une série de traits horizontaux parallèles, traits de lumière et lignes d'ombre sur une route macadamisée, bordée sur la gauche par un talus de terre et de broussailles, sur lequel est érigée une barricade constituée de planches espacées et reliées entre elles à leur sommet par des panneaux rectangulaires, dont l'ombre portée se trouve dans le premier plan. La barricade s'étend à perte de vue dans l'arrière-plan à droite, créant une ligne de fuite brisée qui se perd sur la ligne d'horizon, entre ciel et terre.

La partie principale de la photographie est découpée par deux diagonales fortes, qui partent de l'angle supérieur gauche et se rejoignent dans le premier plan vers une tache d'ombre allongée et informe, qui n'est autre que la projection au sol de l'ombre du corps en suspension de Skarbakka. Le corps de l'artiste est à ce propos à peine perceptible à première vue. Sa silhouette sombre se fond dans l'ombre propre de la barrière. Seule sa main gauche levée se dégage du ciel bleu et indique sa présence, donnant ainsi élan et dynamique à son saut. Il est habillé de manière décontractée, un t-shirt, un jean, une casquette, une paire de baskets, et il semble porter un sac à dos dont on peut percevoir les sangles derrière lui.

L'accent est mis ici à la fois sur la figure en plein élan mais aussi sur la barricade et la ligne d'horizon qui se perd dans le ciel bleu, qui occupe un large tiers de l'image.

Le franchissement de la barrière par Kerry Skarbakka exprime ici non plus seulement le danger mais aussi l'affranchissement, la liberté. Sa photographie défend une certaine idée de la mobilité, qui dépasse les frontières et les barricades. Ici, point de contrôle, point de patrouilleurs, que l'on retrouve familièrement le long des zones frontières américaines, l'artiste, vêtu sobrement, légèrement, est la seule figure humaine présente dans la

photographie, et dans le paysage. Ses lignes de force insistent sur le mur et la présence de l'artiste, qui, nous l'avons vu, est discernable difficilement lorsque nous rencontrons cette image pour la première fois.

La partie des ombres de la barricade située au premier plan occupe aussi un tiers du cliché. Il s'agit de mettre l'accent sur ce qui est caché, ce que l'on ne voit pas ou même ce qui est amené à disparaître : l'ombre fugace, la lumière changeante, le flou, l'effacement à venir et l'endroit d'où il vient, c'est-à-dire ce qui se situe derrière la barrière.

L'interrogation passe également par la position de l'artiste. Et sur ce qui semble être en jeu dans ce cliché : a-t-il franchi la barricade ? A-t-il *réellement* effectué ce saut ?

Dans son travail, Kerry Skarbakka insiste particulièrement sur son aspect performatif, réalisant lui-même ses cascades. Tout porte donc à croire qu'il a effectivement franchi cette barricade.

Même, et devrait-on dire surtout, dans des situations représentant un grand danger, comme dans le cliché *Trestle* (2003) (Figure 125) sur lequel on peut voir l'artiste vêtu d'un costume sombre, penché au bord de l'ancien pont ferroviaire de Vance Creek situé à Shelton dans l'État de Washington, l'artiste était attaché par une corde à l'un des rails, et s'est penché juste assez loin pour que le point de non-retour *semble* atteint. Mais il n'a jamais vraiment sauté, la corde quant à elle a été effacée grâce à des retouches digitales, seul outil que l'artiste s'autorise à employer pour que la composition finale s'approche d'une réalité et d'une vérité visuelles, qu'aucun détail ne pourrait venir détourner.



Figure 125. Kerry Skarbakka, *Trestle* (2003)

Sur cette photographie, la grille formée par les traverses et les rails mènent à un point de fuite situé dans la forêt de conifères, qui occupe plus de la moitié du cliché. Comme dans la photographie de la frontière, le corps, même s'il est central, est de taille relativement petite. À première vue, l'immensité du paysage s'impose et le corps paraît presque accessoire. Il se situe dans le tiers supérieur de la photographie.

Les lignes de force convergent vers la forêt, le corps de l'artiste agit alors en perturbateur du regard. Doublement, puisque tout semble indiquer les présences et du pont et des rails mais aussi de la forêt comme majeures ou prépondérantes dans la composition ; et puisque sa posture indique un saut, une chute, qui trouble la normalité, la verticalité comprise comme résistance aux éléments et aux accidents.

Le travail de Kerry Skarbakka est parcouru par l'idée de l'échec, d'un processus qui ne peut aboutir ou qui aboutira à la chute, à l'accident. Dans un premier temps, la place que l'artiste accorde à l'aspect performatif de son travail de photographe ancre son geste dans une historiographie de la performance issue de la deuxième moitié du XX^{ème} siècle. En effet, celle-ci a été essentiellement marquée par l'émergence du corps de l'artiste, comme support, objet, sujet d'actions au cours d'événements et de *happenings* jouant des notions de temps et d'espace, mais surtout mettant en valeur les différents aspects du corps, pris entre matérialité et exercices de la conscience : danger, souffrance, nudité, mise en scène de soi et identité s'éprouvent en contact direct avec le public. Les photographies prises par Kerry Skarbakka s'inscrivent dans cette filiation, à de rares occasions seulement, c'est-à-dire dans le cadre de performances publiques, l'artiste effectue une action en public. Mais son travail est aussi un travail intermédial. En effet, il est le résultat d'un processus mêlant photographie, performance, mise en scène et art digital, lors du travail effectué sur ordinateur afin de retirer toute trace des équipements ayant été utilisés pour suspendre son corps. Les harnais, cordes, échelles et autres auront disparu du cliché photographique final. Dans ce processus, il incarne un réalisateur qui choisit les lieux sur lesquels il va se rendre pour se mettre en scène. Arrivé sur place, il effectue plusieurs fois ses chutes. Grimpeur, il évalue les hauteurs et distances qui seront les plus à même de réaliser l'image qu'il souhaite. Il a donc parfois recours à du matériel d'escalade pour réaliser ses photos. Par exemple pour créer *Naked* (2002) (Figure 127), il a construit une armature dans la chambre et a utilisé du matériel d'escalade léger. Pour réaliser *Con_mporary* en 2005 – en même temps que la performance *Life Goes On* au Musée

d'Art Contemporain de Chicago -, Skarbakka a eu recours aux services d'une entreprise de gréement qui a construit une structure avec des fils de 900 kilogrammes environ pour permettre de contrôler sa chute devant le bâtiment, en raison de la hauteur de ce dernier.⁸⁴⁹

L'artiste fait souvent appel à des passants pour le prendre en photo – c'est-à-dire en réalité pour déclencher l'appareil photo quand il en a besoin – ou à son épouse qui l'assiste parfois.

En ayant recours à la technologie pour modifier ses photos, Skarbakka efface les « pièces à conviction » d'une mise en scène possible. Il scanne les pellicules et modifie chaque image pour faire varier les angles de chaque prise de vue. Il recrée ensuite un négatif à partir de l'image digitale et l'imprime en couleurs.



Figure 126. Kerry Skarbakka, *Con_mporary*, 2005

Malgré la présence dans sa série de photographies aux abords monumentaux, par les lieux visités, pour autant elles peuvent être aussi des photographies de l'intime, comme le montrent les photos *Shower, Naked, Kitchen* ou *Stairs* (Figures 127-130)

⁸⁴⁹ YATES, Jon, « Being a Fall Guy all Day Long: Relax, it's Only Art », *Chicago Tribune*, 15 Juin 2005, [En ligne] URL: <https://www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-2005-06-15-0506150202-story.html> (Dernière consultation le 15 septembre 2021)



Figure 127. Kerry Skarbakka, *Shower*, 2005



Figure 128. Kerry Skarbakka, *Naked*, 2002



Figure 129. Kerry Skarbakka, *Kitchen*, 2003

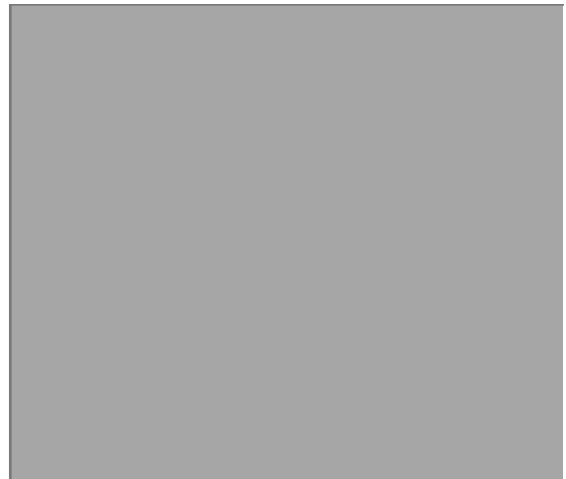


Figure 130. Kerry Skarbakka, *Stairs*, 2002

Dans ces photos, Skarbakka met en scène la difficulté à accomplir des tâches quotidiennes banales. Mais son corps suspendu fait souvent écho dans l'image à un autre type d'effondrement.

Dans *Naked* par exemple, alors que son corps est suspendu dans les airs, on remarque que le poster de la carte du monde punaisée derrière lui est en train de tomber, depuis son coin gauche supérieur. Les deux images, Skarbakka tombant et la carte du monde menaçant de tomber, deviennent parallèles et se superposent.

Il en est de même dans *Kitchen*. L'accident domestique de la poêle qui prend feu et du corps de l'artiste se renversant devant elle peut tout aussi bien rappeler une métaphore du monde comme étant à feu et à sang.

Le *Saut dans le vide* d'Yves Klein (1960)⁸⁵⁰ ou *The Staircase – Staircase and Universe* (1998) de l'artiste danois Peter Land s'inscrivent dans la démarche de Skarbakka. Si le premier n'est pas mentionné par l'artiste comme référence directe et consciente, il cite souvent le second. Dans cette vidéo, Land réalise une chute dans un escalier sur la bande-son d'une musique de cirque. Le thème de l'échec est admis par Land comme élément principal de son travail, et dans cette vidéo, il met en œuvre l'impossibilité de négocier avec l'espace, menant à sa chute. Cet état d'alerte constant pose les termes de création du travail de Skarbakka, que l'on pourrait également rapprocher de la performance *Stair Falling* de l'artiste britannique Kira O'Reilly (Figure 131), qui donne à voir un travail sur les transferts de poids et des appuis et sur le travail du mouvement perpétuel, mais réactive également les questions de performance du corps dans des lieux quotidiens. Ici, l'artiste crée des équations de passages sans jamais créer de forme, si ce n'est celle que l'œil photographie en un battement de cils.



Figure 131. Kira O'Reilly, *Stair falling*, 2010

Performance, City of Women Festival, Ljubljana, Photo par Nada Zgank

© Kira O'Reilly

La série *The Struggle to Right Oneself* de Skarbakka est issue d'une « vie pétrie d'anxiété, d'inquiétude et de tention [qui ont] contribué à une certaine perte de repères et de racines.⁸⁵¹ » Interpréter le travail de Skarbakka par l'angle personnel revient finalement à en envisager la

⁸⁵⁰ Il en sera question dans le Chapitre 3 de cette partie, p. 462 et suivantes.

⁸⁵¹ SKARBAKKA, Kerry, « Kerry Skarbakka: The Struggle to Right Oneself », Entretien avec Melissa DeWitt, *Hotshoe International*, n°134, Février/Mars 2005, p. 31.

dimension culturelle et politique d'une crise contemporaine que vivent les États-Unis, que l'artiste interprète lui-même en ces termes :

La société est menée par l'avidité et nous avons à sa tête quelqu'un [Georges W. Bush à l'époque, ndla] qui pense qu'il est guidé par le Dieu de l'Occident pour amener notre idéologie à tout le monde. Ce n'est pas juste et il n'y a rien que je puisse vraiment y faire. Je suis continuellement dépourvu de capacités à contrôler ce que mon gouvernement fait et la manière dont le reste du monde nous voit.⁸⁵²

Dans *Naked*, le corps nu de Skarbakka est en train de tomber dans son lit, mais il pourrait être tout aussi bien en train de voler, et son corps arqué en arrière ressemble étrangement aux corps des femmes prises hystériques, dessinées par Paul Richer et décrites par Charcot, car dans l'inconscient, la gravité n'existe pas. N'avons-nous pas tous rêvé un jour que nous volions, et les sensations perçues n'étaient-elles pas réelles, même endormis ? Il se peut alors que Skarbakka vole, ses photos étant l'œuvre de son imagination.

Cette idée de l'œuvre photographique comme lieu du rêve et de la fantasmagorie parcourt par ailleurs le travail de Philippe Ramette.

⁸⁵² SKARBAKKA, Kerry, *art. cit.*, p. 28.

Chapitre 2. Les fantasmagories d'une chute chez Philippe

Ramette

Philippe Ramette naît à Auxerre en 1961. Il pratique le dessin depuis son plus jeune âge, et particulièrement doué, il intègre le premier cycle de l'École des Beaux-Arts de Mâcon et s'inscrit dans la spécialité peinture. Il trouve un emploi dans une galerie d'art en tant qu'assistant, une expérience qui lui permet de découvrir le monde du marché de l'art. En 1987, il quitte les Beaux-Arts pour entrer à la Villa Arson de Nice où il étudie jusqu'en 1989. C'est le peintre et sculpteur Noël Dolla qui le pousse à suivre cette voie. Ce dernier sera un de ses enseignants⁸⁵³ pendant son enseignement artistique et quelqu'un qui compte beaucoup dans son parcours. À la Villa Arson, il croise également Christian Bernard⁸⁵⁴ qui a été directeur artistique et pédagogique de l'école niçoise de 1985 à 1994. Cette personnalité du monde artistique contemporain français garde avec Philippe Ramette des contacts privilégiés, notamment par ses différentes contributions critiques du travail de l'artiste.

⁸⁵³ Dolla (1945-) enseigne à la Villa Arson depuis 1974. Il compte parmi ses étudiants les artistes Jean-Luc Verna – artiste, performeur, musicien, comédien, il a notamment collaboré avec la metteuse en scène Gisèle Vienne dans sa pièce *I Apologize* en 2004 -, Tatiana Trouvé – dessinatrice, elle crée également des installations architecturées et des sculptures. Elle a gagné le Prix Marcel Duchamp en 2007 -, ou encore la photographe Natacha Lesueur et la sculptrice textile Ghada Amer.

⁸⁵⁴ Actuellement directeur du Printemps de septembre de Toulouse depuis 2016, Bernard (1950-) a créé le Mamco (Musée d'Art Moderne et Contemporain de Genève), qu'il a dirigé de 1994 à 2015. Il a été Conseiller artistique régional à la Direction Régionale des Affaires Culturelles de Lyon de 1982 à 1985, où il a notamment créé le Fonds Régional d'Art Contemporain, le FRAC Rhône-Alpes. En 2009, il était le commissaire d'exposition du pavillon français à la biennale de Venise, pour l'installation de Claude Lévêque *Le Grand Soir*.

Malgré sa formation initiale en peinture, Philippe Ramette la délaisse en faveur de la sculpture, influencé par l'enseignement de Dolla. Influencé par le peintre Claude Viallat, Dolla s'intéresse en effet aux formes de dépassement de la peinture. Dès 1968, il participe à l'aventure Supports/Surface dont le projet était de rendre à la peinture - son geste, ses matériaux et son résultat final - une intention unique et surtout d'en faire le seul projet de la pratique artistique elle-même. Toute prose ou interprétation extérieure à l'œuvre n'intéresse par les membres du groupe parmi lesquels Viallat, Daniel Dezeuze, Jean-Pierre Pincemin et Dolla.

Un élément que l'on retrouve dans l'œuvre de Philippe Ramette et celle de Dolla, c'est l'usage des mots. Les titres des œuvres offrent plusieurs degrés de lecture, ouvrent sur des sens humoristiques, qui dénotent de l'influence majeure de l'artiste Marcel Duchamp, qui avait notamment rédigé un recueil de contrepèteries intitulé *Poils et coups de pieds en tous genres* que l'artiste avait publié sous le nom de Rose Sélavy⁸⁵⁵, et du surréalisme. Ce jeu invite à une nouvelle manière de regarder mais surtout de *lire* une œuvre.

À Nice, il fréquente les artistes Xavier Veilhan, Philippe Parreno, Dominique Gonzalez Forster, Martin Kippenberger, Sophie Calle, Paul Mac Carthy. Il arrive que pour quelques-uns, il occupe le rôle d'assistant-technicien, participant à la réalisation d'œuvres ou à la mise en scène d'expositions. Durant sa formation, Philippe Ramette explore la photographie à travers l'autoportrait. Et dès ses premières tentatives, il définit une grammaire qui ne le quittera plus jamais : le costume sombre, l'objet ou une situation mettant en scène une certaine utilisation dudit objet ou du lieu, la coprésence du corps et de l'objet, son visage impassible voire sérieux, une utilisation de l'espace absurde ou selon son propre vocabulaire « irrationnelle ».

En 1987, il réalise une sculpture intitulée *La Mobylette crucifiée*, pour laquelle l'artiste fixe sur une croix de bois une vieille mobylette, dont le guidon est maintenu sur la poutre horizontale et dont la selle touche la poutre verticale. Cet arrangement, à la fois énigmatique, saugrenu, drôle et iconoclaste, place la mobylette non pas « les quatre fers » mais « les deux roues en l'air ». Par conséquent, elle paraît patiner dans le vide. Le sacrilège et l'étrangeté de la sculpture réside dans le fait que l'objet mobylette remplace ici le corps, si ce n'est Le Corps,

⁸⁵⁵ Pseudonyme du personnage féminin fictif qu'il créa et avec lequel il créa plusieurs œuvres, dont *Belle Haleine - Eau de Voilette*, *Fresh Widow* et *Pourquoi ne pas éternuer ? (Why not Sneezze?)*. Ce nom d'emprunt est déjà un jeu de mots, puisqu'il peut être lu comme une version abrégée de « Arroser la vie » ou une transposition phonétique de « Éros c'est la vie ».

celui du Christ. De plus, elle n'est pas représentée dans sa position « normale », c'est-à-dire les roues à l'horizontale. Renversée, basculée en arrière et figée dans cette position, elle revêt des caractéristiques presque humaines, voire divines.

C'est dans ce basculement, ce renversement de l'objet qu'apparaît la chute. En effet, dans ses projets photographiques, l'artiste redresse la ligne d'horizon à la verticale, inverse haut et bas, geste en germe dans cette création du début de son œuvre.



Figure 132. Philippe Ramette, *La Mobylette crucifiée*, 1987, mobylette et bois, 290 x 160 x 110 cm, Collection du FRAC Poitou-Charente, Angoulême (n° inv. 996.1.1)

Durant cette période niçoise, Ramette réalise une toile que, de son propre aveu, « personne n'a jamais vue » et « qui était censée être le portrait de Dieu⁸⁵⁶ ». Après avoir réalisé qu'il n'atteindrait jamais les sphères promises que la peinture est supposée offrir aux artistes depuis des siècles de création, et totalement insatisfait par ce qu'il a peint jusque-là, il brûlera cette œuvre ainsi que deux ans de travail peint sur toile, et il n'en gardera que les cendres qui donneront naissance à son œuvre *Les Cendres de Dieu*, puis *Les Cendres de Dieu (réflexion)* en 1988, c'est-à-dire une boîte au fond de laquelle il dépose le tas de cendres. Christian Bernard évoque se souvenir dans un entretien en ces termes :

Un soir, je suis tombé sur un objet qui me paraissait d'une terrible banalité, qui ressemblait à un vieux poste de radio en bois vernis. Il n'y avait rien dans ce poste, sauf un petit tas de cendres sur le fond. Je lui ai demandé alors ce que c'était. Et il

⁸⁵⁶ RAMETTE, Philippe, « Ramette. Dix-sept entrées. Entretien avec Jean-Yves Jouannais », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (*et al.*), *Philippe Ramette, Inventaire Irrationnel*, Paris, Éditions courtes et longues/Galerie Xippas, 2010, p. 22.

m'a répondu : « ce sont les cendres de Dieu ». J'ai trouvé cela très fort. L'idée était de prendre congé avec la transcendance et avec les formes canoniques qui s'offraient aux étudiants, comme la peinture. Ainsi, « les cendres de Dieu » étaient celles du dernier tableau qu'il avait peint dans l'autre pièce. Il avait donc décidé d'arrêter de peindre.⁸⁵⁷



Figure 133. Philippe Ramette, *Les Cendres de Dieu (réflexion)*, 1988
Technique mixte, 49 x 63 x 21 cm, Collection privée (Paris)

Il cesse de peindre définitivement à partir de 1992. Par ce geste iconoclaste, réduisant littéralement en cendres la peinture elle-même, il montre également son intérêt pour l'installation et pour l'action, réelle ou symbolique que l'art lui permet de réaliser. Cet acte de destruction est pour René Passeron un passage obligé pour l'artiste qui cherche à découvrir l'œuvre qu'il peut faire : « Nombre de peintres (...) ont brûlé leurs premières œuvres, quand l'émotion d'un nouveau *béreschit* [« commencement » en hébreu, ndla] les orientait enfin vers l'essentiel. (...) brûler le vieux monde pour laisser place à l'œuvre. Détruire pour créer.⁸⁵⁸ »

Alors Ramette joue les inventeurs, d'objets et de situations nouvelles, issues de fantasmes et de rêves. De plus, il y a chez lui depuis cette première création un certain humour qui ne peut échapper au visiteur des expositions dans lesquelles ses œuvres sont

⁸⁵⁷ Propos de Christian Bernard, dans l'Entretien de Cartherine Francblin avec Philippe Ramette et Christian Bernard, à l'occasion d'une rencontre à la Fondation d'entreprise Pernod-Ricard le jeudi 26 mai 2005, [En ligne], URL : <https://www.fondation-pernod-ricard.com/evenement/philippe-ramette> (Dernière consultation le 20 mai 2021)

⁸⁵⁸ PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, Ae2cq/Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Poïétique », 1996, p. 58.

présentées. Dans le meilleur des cas, les photographies sont placées en vis-à-vis des sculptures d'objets de Ramette, permettant à la manière d'un *making-of*, d'un dévoilement du trucage utilisé dans sa photographie pour une meilleure compréhension de ce qui se joue dans cette dernière. À la manière d'un chercheur, Philippe Ramette réalise des suppositions, qui partent le plus souvent de visions tirées de ses rêves. Pour cela, il prépare ses œuvres à partir d'un croquis très précis, qui ressemble presque à des croquis réalisés au réveil, simples et clairs, avec l'image encore fraîche d'un monde qu'on vient de visiter. (Figure 134)



Figure 134. Philippe Ramette, à gauche, *Projet photographique, Contemplation irrationnelle*, 2003 ; à droite, *Contemplation irrationnelle*, 2003

Dessin préparatoire, encre sur papier, 32 x 24 cm / Photographie couleur, 150 x 120 cm

Morgane Rousseau, commissaire d'exposition du Château de Bionnay à son ouverture à l'art contemporain en 1995, se remémore les circonstances de sa rencontre avec l'artiste et la manière dont l'œuvre qu'il créa pour le site :

Philippe Ramette nous raconta l'un de ses rêves. Souhaitant le matérialiser dans le futur, il en avait fait un dessin au réveil, mais n'avait cependant jamais eu l'occasion de réaliser son projet. Il nous expliqua que, stimulé par l'ambiance des lieux, il venait de se le remémorer au cours de sa promenade dans le parc, et semblait avoir trouvé le lieu approprié à cette image. Il voulait creuser un trou dans la pelouse et y installer un balcon en bois sur le rebord.⁸⁵⁹

⁸⁵⁹ ROUSSEAU, Morgane, « Château de Bionnay, ouverture 1996 », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (*et al.*), *Philippe Ramette. Inventaire irrationnel*, Paris, Éditions courtes et longues/Galerie Xippas, 2010, p. 36.

Il entame très tôt le travail de la sculpture en utilisant des matériaux simples : bois, cuir, cuivre et laiton. Il aime particulièrement le bois, parce qu'il va à l'encontre des modèles de l'art contemporain des XX^e et XXI^e siècles. La reproductibilité industrielle des objets de consommation a atteint le monde de l'art depuis le mouvement du Pop Art, et la commercialisation d'objets en plastique ou en résine, des matériaux peu nobles au sens strict, ne correspond pas à l'image que se fait Ramette de l'art. Le cuivre et le laiton correspondent également à une certaine désuétude qui instaure un décalage dans le regard. Ces matériaux sont employés dans la fabrication d'objets du quotidien dès le XI^e siècle, notamment en Asie Mineure et en Égypte où l'on a retrouvé des plats martelés et incrustés d'or et d'argent avec des décors géométriques, des inscriptions ou des scènes diverses. L'art de travailler ces matériaux, la dinanderie, est par ailleurs pratiquée au début du XI^e siècle dans la vallée de la Meuse, d'abord à Huy puis à Dinant (ville qui a donné son nom à la pratique). Elle est utilisée pour fabriquer une quantité d'objets liturgiques, comme les reliquaires, croix ou reliures.

Sans même voir les œuvres de Ramette, leurs titres jouent d'un geste impossible à réaliser ou à effectuer, créant des objets censés être fonctionnels mais pour des actions absurdes. Ceci est notable dès ses créations des années mille neuf cent quatre-vingt-dix, comme *Objet à voir le monde en détail* (1989), *Objet à voir le chemin parcouru* (1991), *Objets à se faire foudroyer* (1991) ou *Potence préventive pour dictateur potentiel* (1993). En 1991, il réalise trois expositions personnelles⁸⁶⁰ qui signent sa reconnaissance dans le monde de l'art contemporain français.

En 1996, il rencontre le photographe Marc Domage⁸⁶¹, qui marque un tournant dans sa pratique. En effet, il peut se concentrer exclusivement sur la création de ses œuvres dont le cliché sera confié à Marc Domage.

Ramette développe ainsi une œuvre entièrement dédiée à la relation entre le corps, l'objet et l'espace, voire le lieu, comme éléments perturbateurs de la rencontre avec le premier. Dès lors, l'exploration de l'artiste passe également par des paysages, des espaces urbains, montagneux ou océaniques. Il se met alors en scène en utilisant certains de ses

⁸⁶⁰ À la Villa Arson, Nice, à la Galerie Art : Concept de Nice et à la Galerie des Remparts de Toulon.

⁸⁶¹ Artiste, Marc Domage (1962-) est également spécialisé dans la photographie d'œuvres d'art pour des artistes, des musées et pour des metteurs en scène de théâtre et de danse, parmi lesquels Alain Buffard (1960-2013), Christian Rizzo (1965-), Fanny de Chaillé (1974-), Pascal Rambert (1962-).

objets, qui peuvent être perçus comme des prothèses, offrant un regard plus ouvert sur le monde que certains de ses objets dont l'utilisation renvoie à une certaine intimité.

Le paysage dans le travail photographique de Philippe Ramette opère à la manière du rideau au théâtre⁸⁶², puisqu'il est ce qui encadre, englobe la figure humaine, à la fois prisonnière et émancipée par sa recherche de logiques nouvelles. Les fantasmagories de Ramette sont la *rêverie* du monde échafaudée par Gaston Bachelard, c'est celle-ci qui nous permet d'accéder à la perception.⁸⁶³

Le corps de l'artiste, toujours présent, crée une antilogie qui n'est résolue à aucun moment. Les accidents du paysage - bosses, montagnes, mer, rochers, arbres, immeubles, etc. - créent des situations de conflit avec le corps qui doit s'adapter *théoriquement* à ceux-ci. Car notre regard est soumis aux logiques héritées des connaissances de Nicolas Copernic et d'Isaac Newton. Or, l'invite de Ramette est précisément d'inverser ces valeurs de logique et de lois gravitationnelles. Le corps chez Ramette n'obéit plus à ce qui serait la raison, la loi, mais l'artiste lui invente de nouvelles propriétés ou capacités, de nouveaux états d'être (au monde), mais surtout de nouveaux modes de déplacement, dépassant alors l'entendement, le « bon sens » cartésien.

La chute visible à première vue chez Ramette n'est alors qu'une ruse, provoquant un déplacement du regard, et par glissement, un déplacement métaphysique, une transfiguration du corps.

Il s'agit alors, comme dans le tableau du paysage, dont l'histoire dans la peinture occidentale remonte au XV^e siècle, comme genre autonome et particulier⁸⁶⁴, d'inviter le spectateur à pénétrer dans l'œuvre. Et pour citer Georges Banu, à propos de la fresque *Le Nouveau monde* de Tiepolo (Venise, Ca'Rezzonico) : « Un horizon, cette fois-ci. Tourner le

⁸⁶² Voir BANU, Georges, *L'Homme de dos*, p. 9-12.

⁸⁶³ BACHELARD, Gaston, *La Poétique de la rêverie* (1968), Paris, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2010, p. 149.

⁸⁶⁴ Jusqu'au xv^e siècle, le paysage dans la peinture est considéré comme un art mineur, juste au-dessus de la nature morte ; hiérarchie que l'on trouve sous la plume d'André Félibien en 1667 dans la préface des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, « Préface », dans FÉLIBIEN *et alii*, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668, p. 14-16 [En ligne] URL : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/f34.image.langfr> (page consultée le 25/03/2017)

dos au nom d'un ailleurs l'emportait maintenant sur la réserve à l'égard du réel car, plus que d'un refus, c'est d'une attente qu'il s'agissait⁸⁶⁵. »

Or, au-delà de cette attente, Ramette invoque un retournement du monde tel qu'il nous est connu et opère un changement radical en basculant la ligne d'horizon, systématiquement horizontale pour nous tous. Ramette n'invite pas à un hors-scène, comme la peinture de paysage peut parfois le faire (Tiepolo, etc.), il crée la scène en lieu et place du paysage.

Étranger à tout effet de représentation, l'Homme de dos travaille, attend ou s'éloigne et, ainsi, l'évidence d'une identité individuelle s'estompe au profit d'une activité concrète, d'un oubli de soi ou, au contraire, de l'appartenance à un groupe. Si l'homme sans visage est l'homme sans nom, il n'est pas pour autant l'homme sans acte. Son être s'y cristallise.⁸⁶⁶

L'étude de la chute dans le travail de Ramette revient à interroger aussi la représentation de soi, autrement dit la mise en scène de soi, que l'on trouve en photographie depuis son origine, au XIX^e siècle. Toutes les catégories du portrait dès l'apparition de la photographie sont explorées : portraits officiels, nus, portrait social, portrait documentaire, portrait familial. Est pratiqué aussi l'autoportrait, le portrait de groupe etc. Jusque-là, le portrait était réservé à une classe bourgeoise ou aristocratique et était peint, la photographie permet alors une démocratisation d'un geste. Le portrait reste dans l'histoire de la photographie – et des arts en général – un usage social majeur de la représentation de soi.

Dans son *Vocabulaire de l'esthétique*, Étienne Souriau propose la définition suivante :

Au sens général, représentation d'une personne ; mais la définition du portrait comme concept esthétique appelle quelques précisions. Dans les arts plastiques, (...) *portrait* se dit pour une œuvre en deux dimensions, peinture ou dessin. Le portrait est donc déjà une interprétation et transcription, donc choix, pour rendre l'apparence extérieure d'une personne, quel que soit le degré de réalisme. Bien qu'uniquement

⁸⁶⁵ BANU, Georges, *op. cit.* p. 12.

⁸⁶⁶ *Op. cit.*, p. 12-13.

visuel, le portrait peut rendre très sensible la personnalité intérieure du modèle, par de nombreux indices tels que la pose, l'expression de la physionomie, etc... [...]

Le fait que le modèle soit une personne réelle ou quelqu'un de fictif n'a aucune importance pour les procédés employés par l'art pour le faire connaître ; mais il en a pour le travail demandé à l'artiste. Le portrait d'une personne réelle demande à l'artiste d'être observateur et même psychologue pour pénétrer la personnalité du modèle. Le portrait d'une personne fictive lui demande une imagination très précise et complète ; et bien souvent les portraits fictifs prennent appui sur l'observation de modèles réels.

Enfin il faut faire une place à part à l'autoportrait où l'artiste se représente lui-même. [...] L'autoportrait, surtout quand il est fréquent chez un artiste, est un témoignage du genre d'intérêt qu'on se porte à soi-même. Mais qu'on fasse son propre portrait ou celui d'un autre, le portrait marque toujours qu'on attribue une importance à l'haecceité⁸⁶⁷ du moi, à l'identité personnelle.⁸⁶⁸

La photographie contemporaine n'échappe pas à cette définition. Cependant, l'approche de l'artiste français Philippe Ramette nous amène à penser en contradiction avec la dernière partie de la définition proposée par Sourriau, en particulier en ce qui concerne la place de l'autoportrait dans l'œuvre. En effet, certes, Ramette montre son propre corps dans diverses situations, certaines pouvant être considérées *à première vue* comme dangereuses, mais ses œuvres ne sont pas auto-réflexives, ou du moins non pas autobiographiques.

L'ordre social, métaphysique et contraignant auquel est soumis son corps dégage du travail de Ramette la notion égocentrique apportée par Sourriau. Ses œuvres opèrent un goût radical pour le vide, sans écarter pour autant le caractère d'ironie et de dérision de cet artiste « mince, fragile, discret, timide, cherchant souvent ses mots⁸⁶⁹ ».

L'étude de sa série des *Expérimentations irrationnelles* (2003), mais également de quelques autoportraits et revendiqués comme tels, à savoir *Éloge de la clandestinité (Hommage à la résistance)* (2001) et *Portrait tragi-comique* (2011), contredisant ainsi Sandrine Mahieu, qui dans

⁸⁶⁷ Dictionnaire Littré : *Terme de scolastique*. Ce qui indique la qualité d'être présent, comme si cette qualité pouvait exister sans l'objet.

⁸⁶⁸ SOURIAU, Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Paris, P.U.F., 1990, pp. 1161-1162.

⁸⁶⁹ BERNARD, Christian, « Introduction. L'homme de Ramette », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (*et al.*), *Philippe Ramette. Inventaire irrationnel*, Paris, Éditions courtes et longues/Galerie Xippas, 2010, p. 10.

l'ouvrage *Photographie contemporaine & art contemporain* indique que « "Portrait" ne se dit pas pour la sculpture où l'on dit "tête", "buste", "statue", mais est réservé aux œuvres en deux dimensions.⁸⁷⁰ » Nous la rejoignons toutefois lorsqu'elle ajoute que « Le portrait, quel que soit son degré de réalisme, est toujours une interprétation de l'apparence d'une personne.⁸⁷¹ »

D'abord peintre, Philippe Ramette s'est intéressé à la sculpture avant de créer ce qui s'apparente à des installations-performances, devenant ensuite photographies réalisées par Marc Domage. La photographie chez Ramette, souvent présentée comme œuvre dans les musées et galeries notamment, n'a de valeur que pour l'événement qui a eu lieu, rejoignant l'idée de Roland Barthes : « La photographie ne remémore pas le passé, elle atteste que cela que je vois, "ça a été"⁸⁷² ». L'artiste lui-même insiste sur l'utilisation de la photographie comme moyen « d'illustrer l'absurde, l'idée de construire rationnellement une restitution en apparence irrationnelle.⁸⁷³ »

Les enjeux de la représentation de l'artiste dans ses œuvres sont au cœur même de notre étude de la chute et du corps transfiguré, en ce qu'ils instaurent un rapport de proximité et de compassion du regardeur envers l'artiste ainsi exposé.

Pourquoi le portrait de l'artiste, certes reconnaissable, ne vaut pas pour pure représentation de lui-même et dans quelle mesure peut-il prendre un caractère universel ? Quelle valeur comprend le vide dans ses œuvres ?

2.1. *L'autportrait, une « expérience individuelle et subjective » du vide⁸⁷⁴*

Objet soumis aux lois physiques, le corps de l'artiste devient sujet et métaphore d'un certain rapport au monde, dont la suite logique serait sa chute, tout en cherchant à inverser

⁸⁷⁰ MAHIEU, Sandrine, « Un portrait photographique contemporain, Sophie Ristelhueber : *Everyone#* », dans SOULAGES, François et TAMISIER, Marc, *Photographie contemporaine & art contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « L'image & les images », série Recherches 4, 2012, p. 222.

⁸⁷¹ *Ibid.*

⁸⁷² BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, Cahiers du Cinéma/Gallimard/Seuil, 1980, p129.

⁸⁷³ RAMETTE Philippe, Entretien pour le site www.vodeo.fr, 25 mai 2006.

⁸⁷⁴ Expression employée par Julien Verhaeghe dans un article consacré au travail d'Antoine d'Agata, « La photographie comme expérience, Antoine d'Agata », dans SOULAGES, François et TAMISIER, Marc, *Photographie contemporaine & Art contemporain*, Paris, Klincksieck, coll. « l'image & les images », série Recherches 4, 2012, p. 207.

cette « fatalité ». Le corps de l'artiste devient alors un outil privilégié pour dialoguer avec le vide. Il s'agit pour Ramette de proposer une interrogation des fondements de l'humain, dans sa dépendance aux lois physiques de la gravité et de la pesanteur.

Alors qu'habituellement le regardeur est soumis au paysage, le dispositif esthétique de l'artiste inverse les choses et le paysage se soumet au regardeur : c'est lui qui fait la loi – façon nouvelle de redire combien l'œuvre complète parie sur l'artifice contre la nature et qu'elle joue sur la contre-nature culturelle.⁸⁷⁵

La frontière de l'illusion photographique nous fait nous interroger sur la probabilité des situations montrées par l'artiste. Présenté sur des photographies, souvent en pied, de face, de profil ou de dos par rapport au regardeur, son corps interroge avant tout notre relation au vide, envisagé ici non pas comme dépouillement, mais davantage comme figuration du néant.

L'artiste devient alors acteur de lui-même, dans ce paradoxe du portrait/autoportrait photographique, qui fait de l'outil non pas une modalité de (re)production d'une réalité, qui pourrait prendre un caractère documentaire, celui de la trace, mais davantage une mise en scène de soi, prenant des qualités universelles par l'imaginaire qu'elle déploie. Le vertige de la représentation se situe dans ce décalage, cette distance, qui étire la vanité et la vacuité de l'existence humaine, cependant jamais exemptée d'humour.

Nous avons bien avec nous un principe constant de distraction et de vertige qui est notre propre corps. Mais notre corps n'a pas le pouvoir de nous faire voir ce qui n'est pas ; il peut seulement nous faire croire que nous le voyons.

(...) La conscience pure et débarrassée des obstacles qu'elle consentait à se créer, le monde vrai sans aucun mélange de rêverie sont à la disposition de chacun. Nous n'avons pas à analyser l'acte d'attention comme passage de la confusion à la clarté, parce que la confusion n'est rien. La conscience ne commence d'être qu'en déterminant un objet et même les fantômes d'une "expérience interne" ne sont possibles que par emprunt à l'expérience externe.⁸⁷⁶

⁸⁷⁵ ONFRAY, Michel, « Le matériau de la sidération », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (*et al.*), *op. cit.*, p. 117

⁸⁷⁶ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 35.

C'est une « expérience individuelle et subjective⁸⁷⁷ » qui est caractérisée par l'impossibilité et l'absurdité, comme autant de modalités d'une relecture de ce que *devrait* être le monde. Il s'agit en effet de modifier le rapport de l'homme avec le monde, en ayant surtout une relation au vide toute particulière. Ses *Contemplations* et *Promenades irrationnelles* instaurent un régime du vertige qui contraste avec l'attitude apaisée et sereine qui caractérise l'artiste, proche en ce sens du personnage incarné par Buster Keaton, qu'il a célébré dans une installation-sculpture *Hommage à Buster Keaton* (2008).

La figure de l'artiste en « funambule » telle qu'envisagée par Georges Didi-Huberman interroge les notions d'équilibre, de déséquilibre, invitant ainsi à une pensée du corps dans toute sa fragilité, « un *corps instable*, à un espace fuyant, à un regard fulgurant⁸⁷⁸ », qui s'applique à l'exploration et la contemplation du vide dans les œuvres de Philippe Ramette.

L'artiste dresse le portrait d'un personnage qui semble sorti du quotidien, voire du « réel », inclus dans un paysage – urbain, montagneux, marin -, le visage impassible dans toutes les situations complexes auxquelles il soumet son corps. Certains détails de la photographie nous interpellent, notamment le tomber du tissu du costume, lorsque le corps est à l'horizontale, qui ne paraît pas « correct » suivant les lois de la physique. En cela, nous pouvons dire que ces œuvres racontent une histoire, véritable poésie du renversement, dans une filiation qui situe son travail entre Yves Klein et son *Saut dans le vide* (1960) et Buster Keaton. Cependant, le corps de Ramette n'est jamais là où on l'attend. Dans ses objets, dans *Starting-block à chute* (2001) (Figure 135) ou comme *Objet à manipuler le vide*⁸⁷⁹ (1991) ou dans *Fauteuil à voyager dans le temps*⁸⁸⁰ (1991), le corps inclus dans l'œuvre est absent, c'est également l'occasion pour l'artiste d'opérer un jeu corporel imaginaire. Il parle également du manque, du visible comme illusion, puisque le corps est nécessaire pour utiliser ses objets.

⁸⁷⁷ Nous pourrions citer Jean-Marie Schaeffer pour qui « parler de l'objectivité d'une image photographique n'a pas plus de sens que de parler de l'objectivité d'un arbre ». SCHAEFFER, Jean-Marie, *L'Image précaire*, Paris, Seuil, 1987, p. 83.

⁸⁷⁸ MONS, Alain, « Le corps dérobé », dans *Terrain*, « Danser », n°35, septembre 2000, p.110.

⁸⁷⁹ Bois, cuir, plexiglas, 60 x 130 x 60 cm, Collection privée, Paris.

⁸⁸⁰ Bois, minuteur électronique, 145 x 56 x 60 cm.



Figure 135. Philippe Ramette, *Starting-block à chute*, 2001
Aluminium, bois, 80 x 40 x 80 cm chaque, Collection privée

Ses autoportraits, revendiqués comme tels, *Éloge de la clandestinité (Hommage à la résistance)* (2011) et *Portrait tragi-comique* (2011) sont autant de subjectivités de l'artiste face à lui-même. La démultiplication par le biais du buste sculpté et de la photographie d'identité fait coïncider le travail de Ramette avec une lecture du vide de l'identité, fantasmée, changeante, voire idéale ou idéalisée.

Éloge de la clandestinité (Hommage à la résistance) est en fait un agrandissement d'un format photomaton d'un portrait de l'artiste inspirée de la photographie du faux passeport de Che Guevara déguisé créé par les services secrets cubains en 1964 pour ses voyages clandestins. (Figure 136) L'artiste rejoint une figure du passé par la ruse et le déguisement, jouant ainsi de ce qu'on pourrait nommer un caméléonisme. C'est aussi sa seule œuvre ouvertement politique. Avec ce gros plan, il incarne l'imposteur dans sa propre œuvre, puisque dans une représentation éloignée de ses poses habituelles, toujours à distance, en costume sombre, dans une situation d'inversion gravitationnelle. L'artiste ruse et en se prêtant au jeu de l'autoportrait artistique, c'est un autre que lui-même qu'il présente.



Figure 136. Philippe Ramette, *Éloge de la clandestinité (Hommage à la résistance)*, 2011

Photographie couleur, 150 x 120 cm © Marc Domage, Galerie Xippas

Dans le travail de Ramette, il y a donc deux versants. Le premier consiste à créer de la « sur-présence », que l'artiste explore dans une modalité irrationnelle et contre-nature. Son corps est présent jusque dans l'œuvre photographique finale, il le met en scène à grand renfort de grue, harnais, requérant un véritable travail performatif. Le second consiste à théâtraliser l'absence du corps, dans un premier temps dans des objets qui *suggèrent* le corps plus qu'ils ne le montrent, et dans un second temps dans des sculptures qui jouent du double de l'artiste pour semer le trouble sur la perception de son identité physique.

En ce sens, son *Portrait tragi-comique* est une allégorie de l'opacité de la représentation de soi, plaçant la subjectivité de l'interprétation au centre. La grimace de cet autoportrait-buste, située entre sourire et tristesse indique surtout un effacement de la figure de Ramette, malgré la ressemblance. (Figure 137) Il étend alors l'autoportrait aux limites de la représentation, en introduisant le masque, comme métaphore de la multiplicité. Citons Gilles Deleuze et Félix Guattari pour qui :

Les visages ne sont pas d'abord individuels, ils définissent des zones de fréquence ou de probabilité, délimitent un champ qui neutralise d'avance les expressions et connexions rebelles aux significations conformes. De même la forme de la subjectivité, conscience ou passion, resterait absolument vide si les visages ne formaient des lieux de résonance qui sélectionnent le réel mental ou senti, le rendant d'avance conforme à une réalité dominante. Le visage est lui-même redondance. (...)

Le visage construit le mur dont le signifiant a besoin pour rebondir, il constitue le mur du signifiant, le cadre ou l'écran. Le visage creuse le trou dont la subjectivation a besoin pour percer, il constitue le trou noir de la subjectivité comme conscience ou passion, la caméra, le troisième œil.⁸⁸¹

Le visage chez Ramette fonctionne comme un « masque social », une image créée par le moi, qui finit par usurper l'identité réelle de l'individu au profit du déplacement de sens.

L'utilisation du portrait photographique dans le travail de Philippe Ramette fonctionne comme un système de facettes d'une individuation floue, volontairement opaque. Sa présence - sujet et objet du renversement et du vertige du regard - fait dialoguer son corps – et son visage - avec celui du regardeur, et l'objet, interface nécessaire à l'expérience dans certains de ses œuvres.



Figure 137. Philippe Ramette, *Portrait tragico-comique*, 2011
Silicone, résine polyester, résine, acrylique et cheveux
152,5 x 65 x 45 cm

Son rapport au paysage et au monde interpelle par la tension qu'il crée, le vertige et le vide envahissant notre regard. Il dit à propos de son travail :

⁸⁸¹ DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, « 7. Année zéro – Visagéité », *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2. *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1980, p. 206.

Cadrer ou regarder différemment c'est faire le pari d'expérimenter le monde. J'aime confondre le rationnel et l'irrationnel, faire coïncider l'un dans l'autre. J'aime les paradoxes de mes objets et j'aime les retrouver dans mes clichés.⁸⁸²

L'artiste fonctionne surtout comme visionnaire, spectateur attentif d'un monde mouvant et à la logique *irrationnelle*. Pour un peu, il ferait passer le monde tel qu'on le connaît pour absurde. Le corps chez Ramette embrasse ces enjeux du simulacre et de l'apparence, dans lesquels la parodie et le doute ont toute leur place. La contemplation à laquelle il invite le regardeur est créatrice d'un rêve de lieu, entendu ici comme lieu de rêve, où toute rationalité aurait disparu, ainsi qu'Alain Sayag le note dans l'introduction de l'ouvrage intitulé *De la photographie comme un des Beaux-Arts* :

Tout n'est que simulacre, apparence, parodie, le doute s'installe entre le jeu des citations cultivées et l'utilisation d'une technique "populaire" qui conserve tous les attributs de la modernité. Le langage classique de l'art n'est plus qu'une métaphore plus ou moins heureusement employée par un artiste pour qui la photographie n'est qu'une technique banale comme le crayon, ou un matériau ordinaire comme le plâtre.⁸⁸³

Les représentations en autoportraits de Philippe Ramette font également intervenir une certaine chute, qui fait apparaître l'absence, comme dans *L'Ombre de moi-même* (2007). (Figure 138)

Cette œuvre marque un changement d'orientation dans le travail de l'artiste : ici, les objets ne sont pas en bois et autres matériaux comme d'habitude, ils ne désignent pas un objet à proprement parler, ni une action ou une anticipation de leur fonction, il s'agit seulement de vêtements et de chaussures disposés au sol et affleurant un cercle lumineux montrant la silhouette de l'artiste. L'artiste abandonne ses performances à partir des objets créés dans les années 1990. Comme à son habitude en revanche, il se met en scène : il s'agit bien de son costume trois pièces disposé au sol et de son ombre reconnaissable dans la lumière. Il annonce dans cette installation son désir ou son rêve de disparition, cherchant à se défaire en quelque sorte du « personnage » Ramette qu'il a créé, entre dandy et inventeur

⁸⁸² RAMETTE, Philippe, Entretien avec Pierre-Évariste Douaire pour www.paris-art.com, 2006.

⁸⁸³ SAYAG, Alain, Introduction à *De la photographie comme un des Beaux-Arts*, Paris, Centre national de la Photographie, coll. « Photopoche », 1989.

fou. Là, le costume a perdu son support, son propre corps. Il repose vidé de sa substance, de sa consistance, comme abandonné. L'ombre est rattachée par les pieds aux chaussures posées dans la lumière. De plus, le corps de l'artiste, absent, ne joue pas sur les perspectives ni sur les renversements des pôles, pour autant, il invente une nouvelle verticalité, puisqu'on saisit par son ombre projetée au sol, qu'il est debout, alors même que l'image de cette ombre nous apparaît couchée au sol.

Ramette fait donc surgir des doubles de lui-même, transformant son apparence et jouant du trouble qu'ils procurent. Une critique de la figure de l'artiste est également sous-jacente à ses trois autoportraits : trop visible, trop vu, le corps de l'artiste devient soumis à des modifications pour (re)devenir un anonyme, comme dans *Éloge de la clandestinité*, pour n'être qu'un masque de soi-même dans *Portrait tragi-comique* ou enfin, pour rêver à disparaître comme dans *L'Ombre de moi-même*.



Figure 138. Philippe Ramette, *L'Ombre de moi-même*, 2007

Installation lumineuse, technique mixte, dimensions variables, Domaine départemental de Chamarande, 2007-2008

2.2. Renverser le monde, le corps, l'objet

Ramette ne crée pas seulement des photographies, il crée également des objets-sculptures qui ont une utilité et une fonctionnalité possibles, malgré le caractère absurde qu'ils proposent et malgré leurs titres, véritables ouvertures poétiques et humoristiques. Tous ses projets partent avant tout d'une esquisse, d'un dessin préparatoire qui envisage déjà l'espace comme lieu de construction. D'autre part, signalons que ses œuvres sont réalisées sans

trucage, et que leur réalisation induit l'utilisation d'échafaudage, véritables sculptures-prothèses invisibles sur les photographies, plaçant ce travail d'emblée dans l'idée même de la performativité, plus proche du Body-Art.

L'artiste prend la pose, mais il présente son corps - toujours vêtu d'un costume noir, chemise blanche et cravate - comme support d'une démonstration ou d'utilité d'objets, pourtant absurdes. Cette incongruité instaure une distance entre l'œuvre et le regardeur, évitant ainsi à l'artiste de sombrer dans le narcissisme, loin des œuvres d'une Cindy Sherman ou de certaines autres de Nan Goldin, « en raison précisément du décalage qui s'opère entre le corps du démonstrateur et l'objet de la démonstration⁸⁸⁴ ».

L'artiste dit avoir « tendance à vouloir écarter les projets trop autobiographiques, les objets ou les images susceptibles de témoigner d'un aspect de [sa] personnalité ou de [son] histoire personnelle ». Il ajoute : « J'ai toujours peur d'être trop présent dans mes œuvres. J'essaie au contraire de m'en éloigner et de laisser la place aux autres.⁸⁸⁵ » De ce point de vue, il prétend que l'œuvre qui est la plus proche de lui, plus proche « d'une attitude qui [lui] serait propre⁸⁸⁶ » est *Socles à réflexion*, une œuvre de 1989, dont nous sont connus deux modes de représentation : l'objet lui-même et la photographie qui rajoute au titre un sous-titre : (*utilisation*). Cette œuvre présente un double intérêt.

⁸⁸⁴ CASSAGNAU, Pascale, « Philippe Ramette. Le théâtre du vide », dans *Artpress*, n°210, Février 1996, p.48.

⁸⁸⁵ RAMETTE Philippe, « Dix-sept entrées. Entretien avec Jean-Yves Jouannais », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (*et al.*), *op. cit.*, p.42.

⁸⁸⁶ *Ibid.*



Figure 139. Philippe Ramette, *Socles à réflexion (utilisation)*, 1989-2002
Photographie couleurs, 150 x 120 cm, Éd. de 5
+ 3 E.A.
© Marc Domage, Galerie Xippas



Figure 140. Caspar David Friedrich, *Le Voyageur contemplant une mer de nuages*, 1818
Huile sur toile, 74,8 x 94,8 cm, Kunsthalle,
Hambourg

Tout d'abord, l'artiste dans la photographie y représenté de trois-quarts dos, indiquant une posture qui ouvre davantage sur *ce qui* est à voir que sur sa propre personne ; ensuite, cette photographie s'inscrit dans une historiographie de la contemplation au même titre que bon nombre de ses œuvres, que le tableau du peintre Caspar David Friedrich, *Voyageur contemplant une mer de nuages* inaugurerait en 1818. (Figure 140) Enfin, l'utilisation de son objet *Socles à réflexion* modifie son corps, à l'instar d'une prothèse. (Figure 139)

La contemplation, attitude romantique, héritée des pensées des philosophes antiques Platon et Aristote, consiste avant tout à observer le monde, et bien souvent la nature. Mais là où la représentation de cet état s'arrête par exemple dans l'œuvre du peintre allemand, Ramette propose de nouvelles possibilités de cet être au monde, réinterrogeant les lois physiques de la gravité, et notamment en prolongeant le corps par des prothèses, illustrées notamment par *Socles à réflexion*. Tous ses objets en effet invitent à une nouvelle manière d'appréhender, de regarder, en l'occurrence soi, le monde, le paysage. Quelques exemples : *L'Objet à se voir en détail*, *L'Objet à se voir regarder* (Figure 141), *Espace à culpabilité* (Figure 142), *Balcon I et II* (Figure 143), *Point de vue individuel portable*, parmi d'autres. L'homme de dos chez Ramette cherche à échapper à une rationalité que le réel impose.

Présente dès la Première Renaissance, la figure humaine de dos devient fréquente à la fin des XVIII^e et XIX^e siècles -notamment dans les toiles de Watteau⁸⁸⁷-. Chez ce dernier, comme chez Caspar David Friedrich,⁸⁸⁸ on observe le même attrait pour un ailleurs sublimé, le même manque. *L'Embarquement pour Cythère* met en scène des voyageurs dont le dos tourné exprime toute la mélancolie et l'incertitude, entouré d'un paysage idyllique.



Figure 141. Philippe Ramette, *L'Objet à se voir regarder*, 1990
Laiton, miroir, liège, 10 x 19 x 34 cm
CRAC, Sète



Figure 142. Philippe Ramette, *Espace à culpabilité*, 1990
Bois, 270 x 70 x 70 cm
FRAC, Champagne-Ardenne, Reims
(vue de l'installation à la Villa Arson, Nice)

⁸⁸⁷ Antoine Watteau, peintre français (1684-1721).

⁸⁸⁸ Peintre allemand (1774-1840).



Figure 143. Philippe Ramette, *Balcon II (Hong-Kong)*, 2001

Photographie couleur, 150 x 120 cm

Centre Georges Pompidou, Paris



Figure 144. Philippe Ramette, *Balcon I (Bionnay)*, 1996

Photographie couleur, 150 x 110 cm

Centre Georges Pompidou, Paris

Tout s'emploie chez lui à décrire une action que le corps de l'artiste se propose de supporter et de démontrer – quasiment à l'égal du scientifique, de l'inventeur -, par sa présence à la fois *activante* et opérante d'un sens (même absurde), mais passive dans son attitude. Ses œuvres renvoient à l'humain, que ce soit par l'observation de sa vanité, de sa finitude, ou par l'observation du monde. Ce monde, c'est avant tout un espace continu dans lequel la marche, la promenade sont rendues possibles sans se préoccuper d'obstacles modifiant les postures et les comportements du corps dans les déplacements dictés par le paysage : l'obstacle de la montagne - ascension - : le corps suit la pente de la montagne en dépit de la gravité ; celui des fonds sous-marins - descente ou chute - : le corps suit l'inclinaison de la terre sous le niveau de la mer, en dépit de la résistance normalement effectuée par l'eau sur le corps et entraînant logiquement le flottement de ce dernier. Ces épreuves obligent à créer « des gestes et des postures, une attitude corporelle qui traduit un point de vue sur la réalité.⁸⁸⁹ »

Pour *Balcon I (Bionnay)*, la commissaire d'exposition du Château Bionnay, qui s'ouvrait à l'art contemporain en 1995, Morgane Rousseau se souvient de la réception de l'œuvre :

⁸⁸⁹ CASSAGNAU, Pascale, « Philippe Ramette. Le théâtre du vide », dans *Artpress*, n°210, Février 1996, p. 46.

(...) Philippe Ramette avait décidé que le trou devait être d'une profondeur d'environ un mètre cinquante et aux dimensions des portes-fenêtres donnant sur le parc. (...) Après deux jours d'effort, Philippe installa son balcon et prit place à l'intérieur. (...) les visiteurs, se trouvant devant cette "sculpture", avaient le sentiment d'être devant l'image d'une tombe. Pourtant, très rapidement, les utilisateurs, installés dans la position proposée, prenaient conscience de son aspect positif.⁸⁹⁰



Figure 145. Philippe Ramette creusant son *Balcon I*, juillet 1996 © Morgane Rousseau

Le corps est alors contraint de se dresser, de se redresser – certaines *Contemplations irrationnelles*, ou de nouveau les *Socles à réflexion* –, ou bien au contraire de s'allonger, visiblement pour le regardeur, contrariant visuellement la logique, par le truchement de la ruse utilisée par l'artiste dans le renversement de ses photographies, offrant un *autre* point de vue sur le réel, similaire à l'idée de manipulation. Ce « monde à l'envers » est le monde de l'art de Pierre Bourdieu⁸⁹¹, celui qui contrarie le regard. Clément Rosset indique que « Ce monde-ci, qui n'a par lui-même aucun sens, reçoit sa significatin et son être d'un autre monde qui le double, ou plutôt dont ce monde-ci n'est qu'une trompeuse doublure.⁸⁹² » Philippe Ramette semble

⁸⁹⁰ ROUSSEAU, Morgane, « Château de Bionnay, ouverture 1996 », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (*et al.*), *Philippe Ramette. Inventaire irrationnel*, Paris, Éditions courtes et longues/Galerie Xippas, 2010, p. 37.

⁸⁹¹ BOURDIEU, Pierre, *Raisons pratiques, Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 199.

⁸⁹² ROSSET, Clément, *Le Réel et son double. Essai sur l'illusion* (1976), Paris, Gallimard, coll. « Folio/Essais », 1984, p. 55.

avoir fait sienne cette idée que ce monde ne suffit pas pour l'imaginaire humain, qu'il nécessite bien plus.

(...) ce monde-ci n'est justement qu'un double, ou plus précisément un mauvais double, une duplication falsifiée, incapable de redonner ni n'lautre, ni elle-même, bref, une réalité apparente, entièrement tissée dans l'étoffe d'un "moindre être" qui est à l'être ce que le succédané est au produit véritable.⁸⁹³

Les œuvres de Ramette permettent de chercher et de créer un autre monde. Elles ajoutent ainsi un supplément de subjectivité poétique, obligeant à l'ouverture, mais en même temps au repli sur soi, comme première valeur du vide : affronter le vide en soi, la vacuité de la vie humaine, devant l'immensité du monde.

2.3. Images et fantasmagories burlesques

2.3.a. *Corps burlesque, entre humour et plasticité*

Le travail de l'artiste Philippe Ramette est empreint d'un humour, parfois grinçant, mais réel. Les positions qu'adopte son corps dans ses œuvres, les titres ainsi que les sous-titres qu'il leur donne peuvent prêter à sourire. Ces éléments renvoient au style « burlesque » de certains films muets du début du XX^e siècle, notamment ceux du cinéaste et acteur américain Buster Keaton, ou encore à certains films du cinéaste et acteur français Jacques Tati.

D'abord genre littéraire, le « burlesque » appartient au registre comique, et en particulier à un type de comédie basée sur les ressorts de « gags » et sur la place accordée au (ou aux) personnage(s). Ce terme apparaît en France au XVII^e siècle et désigne alors un genre de parodie qui s'applique à la langue employée.⁸⁹⁴ La définition donnée par le Littré au XIX^e siècle indique que le « burlesque » est ce « qui provoque le rire par le contraste entre la bassesse du style et la dignité des personnages », pour dériver vers ce « qui provoque le rire par une sorte de charge, de caricature » ; l'idée de la parodie et celle du bouffon sont donc ancrées dans l'origine du genre. Pourtant, son utilisation dans la langue française ne renvoie

⁸⁹³ *Op. cit.*, p. 59-60.

⁸⁹⁴ Citons en exemple l'œuvre *Virgile travesti* (1648-1652) de Paul Scarron (1610-1660).

pas systématiquement aux différentes recherches anglo-saxonnes, qui lui préfèrent le terme de « slapstick comedy ». ⁸⁹⁵

Dans ces comédies, le gag, dérivé de l'anglo-américain « objet de risée, de raillerie », est utilisé comme « effet comique produit par des jeux de scène burlesques, des répliques ou des péripéties inattendues. » ⁸⁹⁶ Ainsi, par analogie, il s'agit une situation inattendue et cocasse provoquant la surprise, à la fois, chez le personnage – qui la joue – et chez le spectateur – qui la ressent, le terme anglais renvoyant au verbe *to gag* qui signifie « étrangler; bâillonner » et qui suggère le son émis par une personne qui s'étrangle, de rire en l'occurrence. L'enjeu du burlesque et du gag qui le constitue est, bien entendu de faire rire, mais surtout en en s'approchant au maximum du réel. La représentation du monde et l'environnement dans lequel le ou les personnage(s) évolue(nt) est primordial pour engendrer une situation comique. Henri Bergson l'affirmait dans *Le Rire*, c'est

[...] dans ses formes inférieures seulement, c'est dans le vaudeville et la farce, que la comédie tranche sur le réel : plus elle s'élève, plus elle tend à se confondre avec la vie, et il y a des scènes de la vie réelle qui sont si voisines de la haute comédie que le théâtre pourrait se les approprier sans y changer un mot. ⁸⁹⁷

⁸⁹⁵ Nous renvoyons le lecteur au début de la première partie de l'ouvrage d'Emmanuel Dreux, « Vous avez dit burlesque ? », dans *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.17.

Le « slapstick » est à l'origine le nom donné au bâton utilisé par les Italiens de la *Commedia dell'arte*, « batocchio » ou « bataccio », composé de deux morceaux de bois qui étaient frappés ensemble, produisant alors un bruit très fort. Grâce à cet « effet spécial », bruyant mais inoffensif, les comédiens pouvaient s'asséner des coups, tout en évitant les blessures.

⁸⁹⁶ Définition du Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, [En ligne], URL : <http://www.cnrtl.fr/definition/gag> (Dernière consultation le 20 octobre 2017)

⁸⁹⁷ BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du Comique* (1899), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine », 1967, p. 104.

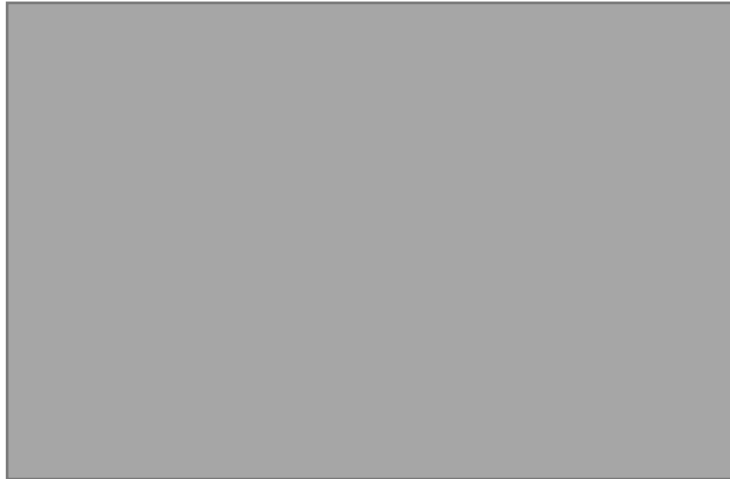


Figure 146. Buster Keaton, photogramme tiré de *Cadet d'eau douce (Steamboat Bill, Jr.)*, 1928, Film de Buster Keaton et Charles Reisner, N/B, muet avec intertitres en anglais, Format 35 mm



Figure 147. Philippe Ramette, *Métaphore photographique*, 2003, photographie couleur, 150 x 120 cm
© Marc Damage

Ainsi, le fonctionnement du gag dans la comédie et le burlesque repose sur la manière dont coïncident fiction et monde réel, sans pour autant mettre de côté son aspect divertissant.

Pour aller plus loin encore, nous pouvons dire que le burlesque s'inscrit dans le corps, puisque selon Bergson « Il n'y a pas de comique en dehors de ce qui est proprement *humain*. »⁸⁹⁸ Et cet *humain*, ce corps, qui, « par manque de souplesse, par distraction ou obstination », « *par un effet de raideur ou de vitesse acquise* »,⁸⁹⁹ provoque le rire.

⁸⁹⁸ *Op. cit.*, p. 2.

⁸⁹⁹ *Op. cit.*, p. 7.

Or, les œuvres de Philippe Ramette interrogent « rationnellement ce qui, dans le monde, peut paraître « irrationnel », et « irrationnellement » ce qu'il y a de « rationnel », en particulier notre mode de relation à l'espace. Ce qui prime à son geste artistique est à la manière de s'y tenir, de s'y soumettre, ou plutôt de *ne pas* s'y soumettre. Ces postures, ces attitudes de défiance ne sont jamais totalement empreintes de sérieux. Le jeu avec les titres d'abord, ceux de ses « objets » et leurs applications et ceux de ses *Contemplations* ou *Promenades*, toutes, *irrationnelles* et sa position dénotent d'un humour auquel le rapport à la chute n'est pas étranger. L'œuvre du cinéaste et acteur Buster Keaton et celle du réalisateur et acteur français Jacques Tati imprègnent subtilement le travail de l'artiste. L'humour tient en effet une place prépondérante dans le travail de Ramette, il tient, si ce n'est de fil conducteur, du moins de la création du rebondissement. Et c'est précisément, comme l'écrit Michel Onfray, « qu'il oppose l'humour de son esthétisme aristocratique à la veulerie de l'époque qui, même en art, surtout en art, ignore le rire pour lui préférer les passions tristes jusqu'à la nausée ; il célèbre l'inutile avec une douce ironie et une jubilation non feinte dans une époque n'ayant d'yeux que pour l'utile...»⁹⁰⁰ L'objet chez Ramette peut porter en lui la trace du rire dans son élaboration même,⁹⁰¹ mais il nous apparaît que là ne s'arrête pas la seule possibilité de l'humour.

Ramette répond aux évidences, à la logique et aux lois physiques par l'ironie et l'imaginaire. Ainsi, en prêtant au sourire ou au rire, ses œuvres s'appréhendent comme un jeu entre ce qui est représenté, ce qui est dit – le titre-phrase et parfois le sous-titre de l'œuvre -, et ce que le regardeur imagine.

D'ailleurs, pour moi, la manière dont j'envisage mon travail, l'humour et la distance représentent deux aspects d'une même posture. C'est l'humour qui me

⁹⁰⁰ ONFRAY Michel, « Le matériau de la sidération », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (et al.), *Philippe Ramette, Inventaire Irrationnel*, Paris, Éditions courtes et longues/Galerie Xippas, 2010, p. 111.

⁹⁰¹ *Le Fauteuil seatcom* (bois et système électrique, 145 x 65 x 55 cm) est une sculpture chargée d'un comique de situation que l'on peut qualifier d'involontaire. Le titre joue de la contraction anglaise *situation comedy*, *sitcom* et du terme *seat*, siège en anglais. Et pour cause, en acte, il s'agit bien d'une comédie de situation destinée à provoquer le rire. D'abord perdus, les visiteurs cherchent d'où provient le rire enregistré et passé en boucle une fois que l'automatisme est déclenché par le sujet. Toute personne qui s'y installe déclenche en effet le rire enregistré. L'incongruité de l'objet provient du fait qu'il ne sert pas à uniquement à s'asseoir ou à se reposer, mais plutôt à initier, par une légère décharge électrique, le mouvement de la personne qui y prend place. + Philippe Ramette, *Lévitiation de chaise II*, 2006, sculpture, bronze peint, 188 x 110 x 110 cm, Galerie Xippas, Paris.

permet d'avoir une distance. Et, encore une fois, pas nécessairement un humour noir qui, selon moi, offrirait une coloration morbide et négative qui ne me semble pas exister chez moi.⁹⁰²

La manière dont l'artiste se met en scène procède également de cette mise à distance. En effet, l'artiste se présente toujours dans son costume deux pièces et cravate, noir, et le visage toujours impassible, presque fermé ou du moins pensif. Est-il ou n'est-il pas le personnage de ses œuvres ? Cela revient à songer au costume et la mine un peu blafarde et dépitée de l'acteur américain Buster Keaton, en l'hommage duquel l'artiste a réalisé une sculpture intitulée *À contre-courant (Hommage à Buster Keaton)* (Figure 148).

Cette œuvre est constituée d'un grand socle de bois rectangulaire, aux extrémités duquel sont fixés un ventilateur de grande taille (situé à 100 cm du sol) et une armature en inox courbée sur laquelle le corps peut être maintenu. Au centre, entre l'armature et le ventilateur, se trouve un interrupteur, qui permet de mettre en route celui-ci. L'air est soufflé à grande vitesse, et occasionne une résistance voire une poussée contre le corps penché vers lui. Ainsi, les pieds au sol, le corps soutenu par l'armature, le corps montre une inclinaison importante, et vu d'un certain angle, il paraît même n'être maintenu dans cet équilibre précaire uniquement grâce au souffle du ventilateur. Le caractère insolite de l'objet, qui présenté sans utilisateur, peut laisser perplexe par son apparente monstruosité, est ainsi rattrapé par l'artiste au moment de sa *mise en marche*, et se trouve dès lors rattaché à une certaine idée de la chute.

⁹⁰² RAMETTE Philippe, « Ramette. Dix-sept entrées. Entretien avec Jean-Yves Jouannais », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (et al.), *Philippe Ramette, Inventaire Irrationnel*, Paris, Éditions courtes et longues/Galerie Xippas, 2010, p. 46.



Figure 148. Philippe Ramette, *À contre-courant (Hommage à Buster Keaton, utilisation)*, 2008, bois, inox, ventilateur, 300 x 45 x 100 cm, Vues de l'exposition au Mamco de Genève en 2008

Par ailleurs, cette sculpture-objet fait référence à une scène d'anthologie du cinéma de Buster Keaton. Elle évoque la séquence de la tempête dans *Cadet d'eau douce (Steamboat Bill, Jr.)* (Figure 149), film muet Buster Keaton et Charles Reisner datant de 1928, séquence durant laquelle l'acteur est aux prises avec les éléments déchaînés, une pluie battante et un vent violent l'empêchant d'avancer normalement. Le vent l'oblige, pour pouvoir marcher et se tenir debout, à avancer « contre » lui, et en tentant de le braver, son corps est totalement incliné et bas, très proche du sol. La posture inclinée, que l'on retrouve chez Keaton et chez Ramette, n'est pas sans évoquer les mots de Gaston Bachelard, qui estime que « L'homme en tant qu'homme ne peut vivre horizontalement. Son repos, son sommeil est le plus souvent une chute. »⁹⁰³ C'est cette inclinaison qui est aussi une marque de ténacité et de résistance du personnage face aux événements qui lui arrivent : « Affronter la difficulté, ce n'est pas lutter, d'un front têtu, avec une besogne de la terre ; ce n'est pas louvoyer dans une navigation oblique ; c'est vraiment marcher face au vent en en défiant la puissance. »⁹⁰⁴

Les questions liées à la chute traversent en effet le cinéma, notamment dans les films muets des années 1910-1930 qualifiés de « burlesques », dont les figures les plus emblématiques restent Charlie Chaplin et Buster Keaton, mais aussi Laurel et Hardy, duo comique formé en 1927 par les acteurs Stan Laurel et Oliver Hardy.

⁹⁰³ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Librairie José Corti, 17^e réimpression, 1990, p. 21.

⁹⁰⁴ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 270.

Le ton qui caractérise ces films est plutôt comique, même si les situations sont souvent extraordinaires et pourtant ancrées dans un quotidien relativement rationnel, ou pour citer Bergson : « il y a des scènes de la vie réelle qui sont si voisines de la haute comédie que le théâtre pourrait se les approprier sans y changer un mot.⁹⁰⁵ » Il s'agit d'un comique de l'absurde, faisant appel à l'enchaînement de *gags*, dont l'essence même repose sur la violence adressée aux corps. Les poursuites avec des policiers stupides, bagarres, chutes et autres accidents – rappelons que l'automobile a fait son apparition à la fin du XIX^e siècle – s'enchaînent sans logique dans ces films « slapstick », qui signifie littéralement « coup de bâton ».

Le cinéma burlesque présente un corps mobile, malléable, premier lieu et objet de l'action. Il se heurte au décor, parfois même au cadre, et la chute fait partie du jeu. « Le burlesque a fait rire ces innombrables spectateurs car il a su prendre les corps de ses personnages au pied de la lettre, selon un absolu effet de sincérité corporelle : la caméra enregistrait les bonds et les rebonds des corps contre la réalité de la vie.⁹⁰⁶ »

La chute provoquée par l'accident, celui qui bouleverse à la fois l'être et son environnement, se trouve au cœur du travail du réalisateur et comédien américain Buster Keaton. Après avoir commencé le cinéma avec Charlie Chaplin, l'acteur-réalisateur britannique emblématique de la comédie du muet, il se lance lui-même dans la réalisation de films muets. Il doit bien entendu se trouver un personnage identifiable, face à celui de « Charlot » créé par Chaplin. Il devient « l'homme qui ne sourit jamais », et surnommé « Frigo » en France, il est davantage une figure dont les origines et les intentions ne sont pas claires.

Dans le cinéma burlesque, le corps est mobile, malléable, premier lieu et objet de l'action, il se heurte au décor, parfois même au cadre, et la chute fait partie du jeu. Keaton, lui, met toujours son corps au défi face à des éléments puissants. Il y a le Buster –qui signifie « pote » et même « casse-cou » en anglais- géomètre, qui fragmente, divise et organise l'espace filmique, et le Buster poète qui laisse son corps s'exprimer librement. Il prend avec son corps

⁹⁰⁵ BERGSON, Henri, *Le Rire. Essai sur la signification du Comique* (1899), Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de Philosophie contemporaine », 1967, p. 104.

⁹⁰⁶ DE BAECQUE, Antoine, « Le regard et les spectacles », CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges (ss la dir. de), *Histoire du corps, III. Les mutations du regard. Le XX^e siècle*, Paris, Seuil, 2006, p. 376.

possession des lieux, saute, grimpe, tombe, rebondit, toujours agile, souple et droit, vivant et malléable. Ses multiples chutes l'auront blessé plus d'une fois, mais il n'a jamais voulu ni protection ni doublure. Il n'y a donc dans ses films ni tromperie, ni duperie dans ses chutes.

Dans son film *Cadet d'eau douce* (1928, *Steamboat Bill Jr.*) (Figure 149), ce n'est pas lui qui tombe, mais la façade d'une maison. L'éloge de la maladresse a ici toute sa place, comme dans toute son œuvre. Dans cette scène, Keaton a calculé l'angle de chute de la façade de la maison, de manière à ce que lorsque celle-ci s'effondre, Keaton, alors debout devant la maison, resterait droit et immobile et se trouverait dans l'encadrement de la fenêtre de la façade. Ce principe fut repris par le vidéaste Steve McQueen⁹⁰⁷ dans *Deadpan* (1997), qui est une sorte d'hommage au travail de Keaton tout en étant un détournement.

Le titre se traduit en français figuré par « pince-sans-rire », qui désigne une personne pratiquant l'humour et l'ironie à froid. La référence à Buster Keaton explique ce terme pour une part, puisque, dans cette installation, Steve McQueen s'inspire et décline une partie de la séquence de la tempête de *Steamboat Bill Jr.* (1928), pendant laquelle une façade de maison en bois s'abat sur le comédien, protégé par une fenêtre ouverte. Plans rapprochés et gros plans sur le corps de l'artiste immobile, soumis à l'effondrement du pan de bois percé de la fenêtre dans laquelle il vient s'encasturer.

Le corps d'homme noir de Steve McQueen, recadré par rapport à celui de l'homme blanc Buster Keaton, renvoie aux représentations de l'identité noire, souvent exclue des modèles dominants. La question se pose alors ainsi : à quel risque peut-on être dans le cadre et, surtout, y rester ? Le cadre, chez Steve McQueen, définit l'espace du corps, au cœur de la chute, et par là le lieu de l'identité. Le dernier plan montre le mur de bois s'abattant sur l'écran en l'obscurcissant complètement.

Keaton, par exemple, met toujours son corps au défi face à des éléments puissants. Il y a le Buster – qui signifie « pote ou même « casse-cou » en anglais - géomètre, qui fragmente, divise et organise l'espace filmique, et le Buster poète qui laisse son corps s'exprimer librement. Il prend avec son corps possession des lieux, saute, grimpe, tombe, rebondit, toujours agile, souple et droit, vivant et malléable. Ses multiples chutes l'auront

⁹⁰⁷ Artiste britannique (1969) devenu cinéaste. On lui doit notamment les remarquables *Hunger* (2008) et *Shame* (2011).

blessé plus d'une fois, mais il n'a jamais voulu ni protection ni doublure. Il n'y a donc dans ses films ni tromperie, ni duperie dans ses chutes.



Figure 149. Buster Keaton et Charles Reisner (1887-1962),
Cadet d'eau douce (Steamboat Bill Jr.) (1928)

Que ces interrogations traversent le champ des arts de la scène, et en particulier de la danse et du cirque, s'explique parce qu'il s'agit d'arts convoquant le vivant, et sont donc les lieux de manifestations par excellence de l'humanité, de ses fondements et de sa fragilité.

Par ailleurs, ces questions renvoient parfois à une histoire personnelle, et dans notre rapport à notre propre corps, par hasard, la thèse peut être le lieu d'une remémoration et d'une réinterrogation d'une histoire, d'un objet de recherche et d'études de sujets contemporains. Il arrive alors que cette recherche se fasse l'écho d'un réexamen de notre propre être, et que nous soyons comme saisis, pas seulement de manière réflexive, mais physiquement par le sujet que nous traitons, au point de trouver des correspondances entre une œuvre étudiée et une expérience personnelle.

Cette concomitance peut alors être déroutante et désarçonner dans la construction même de la thèse. Certes la question de l'intime traverse certaines expériences artistiques contemporaines, comme l'artiste Sophie Calle⁹⁰⁸ qui documente ses créations par sa propre expérience de vie et ses relations avec des personnes plus ou moins proches, comme dans son œuvre *Rachel, Monique* de 2010, installation faite de textes et d'images inspirées par la mort de sa mère survenue en 2006, ou la photographe Nan Goldin, dont l'œuvre a démarré

⁹⁰⁸ Artiste plasticienne, photographe et réalisatrice française (1953).

suite à l'enlèvement de sa sœur en 1963 et qui a une valeur de trace, dans une visée mémorielle et personnelle. Sa photographie intitulée *Nan one month after being battered* (1984), qui fait également partie de la série *All by myself* (1993-1996) constituée d'autoportraits, présente le visage tuméfié de l'artiste et marque ainsi la fin de sa relation amoureuse avec Brian après que ce dernier a levé la main sur elle. Elle avait documenté leur relation dans une série de diaporamas *The Ballad of Sexual Dependency* qui date de 1985.

Au-delà des techniques employées, l'unique lien de leurs attitudes [les attitudes des artistes, ndla] est leur expression intime. Monologue intérieur ou projection du "moi" dans la sphère publique, c'est la personnalité de l'artiste qui agit au cœur du processus créatif, qui en est le moteur, la signature et le style. L'histoire, personnelle ou fictive, est primordiale. La réflexion théorique passe au second plan.⁹⁰⁹

Le travail de Ramette répond à l'idée même de la « chute imaginaire », décrite par le philosophe Michel Onfray. Cette chute imaginaire s'accompagne d'un absentéisme du corps. Une fois l'image de l'artiste, montrant et démontrant l'utilisation possible de l'objet-sculpture, écartée, cette dernière est évidée de la présence du corps, et laisse place à un objet froid, une machine impossible, ces « machines délirantes », ces « dispositifs fous », ces « objets extravagants » dont parle Michel Onfray⁹¹⁰ et ces « pièces bricolo-mystiques » évoquées par Christian Bernard.⁹¹¹ Ainsi, le corps absent de sa propre chute transforme notre rapport à l'objet mais aussi à l'expérience même de la chute, qui plus est lorsqu'il s'agit ici, d'une illusion de la chute. Elle devient un potentiel, un avenir proche, voire un cauchemar pour tous celles et ceux qui souhaiteraient utiliser l'objet. Or, citant un extrait de l'ouvrage *Avant Adam (Before*

⁹⁰⁹ MAISON ROUGE (de), Isabelle, *Mythologies personnelles. L'Art contemporain et l'intime*, Paris, Scala, coll. « Tableaux choisis », 2004, p. 17.

⁹¹⁰ ONFRAY, Michel, « Le matériau de la sidération », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (et al.), *op. cit.*, p. 111.

⁹¹¹ BERNARD, Christian, « Introduction. L'homme de Ramette », dans RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves (et al.), *op. cit.*, p. 10.

*Adam*⁹¹²) de l'écrivain américain Jack London,⁹¹³ Bachelard indique toute la portée de la chute liée au rêve :

On notera... que dans ce rêve de la chute qui nous est si familier, à vous, à moi, à tous, jamais nous ne nous abîmons sur le sol... Vous et moi, nous descendons de ceux qui n'ont pas touché terre (dans cette terrible chute ils se sont *raccrochés aux branches*) ; c'est pour cela que ni vous ni moi nous ne touchons jamais le sol dans nos rêves.⁹¹⁴

La chute dans la pensée de Bachelard suit une trajectoire infinie. Elle s'inscrit à la fois dans l'imaginaire (images liées à la mémoire, symbolique, allégorie), et dans le regard (expérience du trouble, du vertige et de la chute, ou en tant que témoin d'une chute). Dès lors, son lien avec le rêve et la course infinie du corps qui ne connaît pas le heurt au sol révèle à la fois une angoisse et une peur constante.

Bachelard, citant London toujours, indique le lien entre sol et ciel par la présence de l'arbre : « Pour lui, ce rêve "remonte à nos ancêtres éloignés qui vivaient sur les arbres. Comme ils étaient arboricoles, le risque de tomber était pour eux une menace toujours présente..." »⁹¹⁵ L'arbre mentionné par Bachelard, qu'il associe à la fois au rêve et à l'humain, fait également écho au domaine de l'enfance, durant laquelle cabanes et cachettes sont construites à l'ombre des branches.

Dans deux œuvres, Philippe Ramette évoque ce rêve audacieux qui consiste pour l'artiste à marcher sur un arbre, les semelles de chaussures collées au tronc, le corps

⁹¹² *Avant Adam* est un roman d'aventure publié en 1927, initialement publié sous forme de feuilleton en 1906 et 1907 dans le *Everybody's Magazine* New-Yorkais (dont la parution s'étale entre 1899 et 1929 ; à l'origine, le magazine proposait des articles journalistiques et des histoires de fiction. Dès 1926, le magazine était devenu ce qu'on nomme en anglais un « pulp fiction », des revues d'histoires fictives entre romance et récit fantastique, en passant par les histoires de détective et les histoires de science-fiction. En 1929, il fusionna avec *Romance magazine*, un magazine à l'eau de rose.).

Le roman raconte l'histoire d'un homme qui rêve à nos ancêtres du Paléolithique, et met en scène un jeune adolescent qui est chassé par un mâle dominant. Le jeune homme est alors contraint à l'exil et effectue diverses expériences et aventures, parfois au péril de sa vie.

L'ouvrage porte selon les éditions un sous-titre différent : *Avant Adam (Réminiscences)* ou *Avant Adam (Les Demi-Hommes)*.

⁹¹³ Jack London (1876-1916), de son vrai nom John Griffith Chaney, est un écrivain californien dont les thèmes les plus récurrents sont la nature et l'aventure. Ses deux œuvres les plus emblématiques sont *L'Appel de la forêt (The Call of the Wild)* publié en 1903 et *Croc-blanc (White Fang)* en 1906.

⁹¹⁴ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes*, p. 118. Jack London, p. 29.

⁹¹⁵ BACHELARD, Gaston, *op. cit.* p. 27-28.

parfaitement parallèle au sol. (Figures 150 et 151) Il fait le pont entre le sol et le ciel. Cette illustration du déplacement « irrationnel » concorde avec les rêves de l'enfance, et nous pensons tout à la fois au personnage de Peter Pan créée par l'auteur britannique James Matthew Barrie⁹¹⁶ ou à celui d'Alice dans *Les Aventures d'Alice au Pays des Merveilles* du romancier Lewis Carroll,⁹¹⁷ dans lequel la petite fille a perdu tous ses repères, tant du point de vue du savoir que de l'environnement dans lequel elle se trouve. Le Pays des Merveilles est un lieu dans lequel l'absurde occupe une place primordiale, dans le but de contredire l'ordre et la logique établis. Ces correspondances littéraires s'inscrivent à l'univers et au(x) personnage(s) créés par Philippe Ramette.

La comparaison entre les œuvres de Tati, Keaton et Ramette, les deux premières cinématographiques et la troisième de l'ordre de la sculpture et de la photographie, est importante à double titre. D'abord, les trois offrent une place significative à l'espace : une ville américaine du début du XX^e siècle pour Keaton, des villes et des habitations modernistes et loufoques chez Tati, et intérieurs et extérieurs pour Ramette. Dans ce dernier cas, l'espace de l'œuvre elle-même et de l'espace d'exposition peuvent également interférer avec notre lecture de ses œuvres. Si la chute est inévitable pour Keaton (il tombe en effet plus d'une vingtaine de fois durant le film), c'est tout l'espace qui l'accompagne, puisque maisons, voitures, bateaux, berges, objets comme les cartons déposés sur la remorque d'un camion, tous tombent autour de lui.

⁹¹⁶ BARRIE, James Matthew, *Peter Pan, ou l'Enfant qui ne voulait pas grandir* (*Peter Pan, or the Boy Who Wouldn't Grow Up*), publié en 1911 sous la forme d'un roman, en 1904 dans la pièce de théâtre originelle.

⁹¹⁷ *Alice's Adventures in Wonderland* est paru en 1865.



Figure 150. Philippe Ramette, *Promenade irrationnelle*, 2003, photographie couleur, 150 x 120 cm, avec le soutien du Grimaldi Forum de Monaco



Figure 151. Philippe Ramette, *Promenade irrationnelle*, 2003 Photographie couleur, 150 x 120 cm

Dans le cinéma de Tati, c'est l'homme moderne qui est visé, et qui sert de point de focal au comique. Conçue par Jacques Lagrange pour le film *Mon oncle* (1958), la Villa Arpel est un personnage à part entière : ses deux hublots allumés, elle paraît observer les allers et venues des visiteurs. Les éléments de l'électroménager dont la maison est pourvue, donnent l'occasion à des jeux totalement loufoques. Le personnage de Monsieur Hulot, créé et incarné par Jacques Tati lui-même, est récurrent dans ses films.⁹¹⁸ Il porte en lui la trace des acteurs muets du début du XX^e siècle : Charlie Chaplin, Buster Keaton, Harold Lloyd et Stan Laurel et Oliver Hardy, en conservant des films en couleur et sonorisés le caractère muet des premières réalisations (même s'il s'agit de films parlants et sonorisés). Pourtant, Tati avait envisagé Monsieur Hulot comme un « anti-Charlot ». En ce sens, il réarrange les composantes comiques du burlesque en banalisant les gestes hérités du cinéma muet du début de siècle.

Hulot n'agit plus les gags au sens où il n'en est souvent que l'acteur involontaire et plus souvent encore le témoin passif. [...] Il n'est pourtant pas banal : sa silhouette dépasse, elle s'inscrit en diagonale, elle déplace en déséquilibre, elle fait figure

⁹¹⁸ En 1953, il apparaît pour la première fois dans *Les Vacances de monsieur Hulot*. En 1958, il est dans *Mon oncle*, en 1967, dans *Playtime*, en 1970, dans *Domicile conjugal* (film de François Truffaut, le personnage de Monsieur Hulot est interprété par Jacques Cottin (doublure de Jacques Tati dans ses films), et enfin, en 1971, dans *Trafic*.

d'anomalie que les autres observent et soupçonnent alors même qu'elle semble s'efforcer de paraître ordinaire.⁹¹⁹

Si Tati fait bien « figure d'anomalie », c'est que tout autour de lui est mouvant, et lui tend à disparaître. Il est, à l'image de Keaton, celui qui ne trouve pas toujours sa place.

Personnages, accessoires, décors, tout bouge et nous fait signe en une multitude de petits déplacements qui sont autant de gestes montrés simultanément et successivement, sans que l'un ne l'emporte jamais sur l'autre. Petites anomalies, incidents minuscules, tics ridicules, montrés dans une vision d'ensemble qui n'en souligne aucun.⁹²⁰

En revanche, l'œuvre de Ramette expose le corps à une facticité de la tempête, le lieu est celui de l'exposition, le risque de chute étant peu élevé, la pluie étant absente et le vent artificiel. Par ailleurs, la chute est évitée par l'utilisation de l'armature métallique qui maintient le corps. Il s'agit donc davantage de figer un mouvement et de *tenir* une place, immobile, stable, et ce, même si visuellement, la contradiction est signifiée par l'inclinaison sensible causée par l'armature et le ventilateur. Le corps n'est pas mis à l'écart de la force exercée par l'air soufflé. Ce dispositif arrête en quelque sorte et le temps, et le mouvement de déplacement de l'artiste ou de toute autre personne l'essayant. Ceci indique à la fois une perpétuelle recherche de contrer les éléments, une maîtrise du mouvement et de la pose et un défi.

⁹¹⁹ DREUX, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la subversion du geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques. Culture et politique », 2007, p. 206.

⁹²⁰ *Ibid.*



Figure 152. Jacques Tati, *Mon oncle*, 1958, capture d'écran, DVD

La référence à Tati s'articule également autour d'éléments qu'Emmanuel Dreux évoque dans son ouvrage sur le cinéma burlesque :

On s'observe en effet beaucoup chez Tati, on ne cesse de se saluer, de se regarder agir, et le rire vient souvent de cette observation interne au film, de ce curieux climat de suspicion, de doute et de gêne où rien n'est jamais déplacé dynamiquement mais où tout est pourtant mouvant et se décale en vagues infimes. [...] le gag n'est plus action mais petit fait ordinaire et risible dont l'exploitation comique sera la « subtile vibration réaliste, l'ébauche d'une suite, la promesse d'un abîme ». ⁹²¹

Les œuvres de Ramette sont elles aussi des occasions offertes à se regarder soi-même, ou à se regarder accomplir tel ou tel acte. ⁹²² La « diagonale » de la figure longiligne de Tati répond aux inclinaisons et aux perpendiculaires de Ramette. Cette véritable géométrie de l'espace et du corps dans des formes simples et épurées de circonvolutions incessantes, participe du ressort burlesque et comique des œuvres de l'un et de l'autre.

Les objets de Ramette s'apparentent en effet aux « machines délirantes », aux « dispositifs fous », aux « objets extravagants » dont parle Michel Onfray ⁹²³ et aux « pièces

⁹²¹ DREUX, Emmanuel, *op. cit.*, p. 206. Citation de AMENGUAL, Barthélémy, « L'Étrange comique de Monsieur Tati », dans *Les Cahiers du cinéma*, n°32, 1954, p. 34

⁹²² Voir Figures 140 et 141, p. 440 de ce chapitre.

⁹²³ ONFRAY, Michel, *op. cit.*, p. 111.

bricolo-mystiques » évoquées par Christian Bernard.⁹²⁴ Il s'agit en effet d'objets impossibles mais encore plus d'utilisations saugrenues, autant de termes qui renvoient à l'humour de l'artiste, à quoi Christian Bernard ajoute qu'il en faut autant « que de mélancolie, autant d'intranquillité que d'esprit de géométrie ». ⁹²⁵ Pour autant, les objets, lorsqu'ils sont acquis, ne sont pas livrés avec un mode d'emploi et ils ne sont pas du tout destinés à l'usage quotidien. La présence de l'artiste sur les objets ou machines dans les clichés photographiques lui a été imposée par le projet même de son œuvre. Celle-ci se trouve à mi-chemin entre la sculpture, l'invention et la performance. Ces dernières présupposent une participation corporelle.

Ce rapport à l'objet dans l'œuvre de Philippe Ramette et en particulier dans la contrainte qu'il exerce sur le corps jusqu'à la chute, n'est pas étrangère à la satire de la modernité effectuée par Tati dans ses films, notamment dans *Mon oncle*. L'univers ultra accessoirisé de la maison des Arpel dans le film rappelle celui proposé par Ramette : des objets pour tout (faire), bien souvent à peine utiles ou utilitaires.

Un autre élément de la mise à distance opérée par l'artiste est l'existence propre de l'objet en tant que tel et de la photographie qui en illustre l'utilisation. Cette séparation invite donc à ne pas toujours confondre l'artiste et son objet. Certes, toutes ses photographies ne président pas à la réalisation d'un objet en particulier, néanmoins, son rapport à celui-ci ne peut être exclu de notre analyse. Les prothèses et l'emploi de ses sculptures-objets sont garantis par les photographies, qui ont valeur de *mode d'emploi* ; l'ajout du sous-titre *Utilisation*, adossé au titre de chaque œuvre certifie que ses objets sont bel et bien fonctionnels.

L'objet n'est pas le seul lieu de rencontre d'un corps et d'une chute potentielle, Ramette combat aussi les éléments d'une part et son environnement d'autre part. Dans sa série photographique intitulée *Exploration rationnelle des fonds sous-marins : Promenade rationnelle, L'Ascension, L'Ancre, L'Attente, La Pause, La Carte, La Sieste, L'Arrivée, L'Inversion* et *Le Contact*, datant de 2006, l'artiste contredit nos connaissances sur la poussée exercée par l'eau, et en particulier l'eau de mer, sur le corps humain, selon le principe découvert par le physicien Archimède appelé hydrostatique, et selon lequel : « Tout corps plongé dans un fluide éprouve

⁹²⁴ BERNARD, Christian, *op. cit.*, p. 10.

⁹²⁵ *Op. cit.*, p. 11.

une poussée verticale, dirigée de bas en haut, égale au poids du fluide qu'il déplace et appliquée au centre de gravité du fluide déplacé, ou centre de poussée. » L'élément eau dans cette série renvoie à une impossibilité, à une contrariété visuelle. Le corps de l'artiste apparaît en effet dans des situations antinomiques par rapport au milieu dans lequel il se trouve. Ceci se manifeste par les actions banales et quotidiennes qu'il effectue.

Dans *Promenade irrationnelle* (Figure 158), *L'Ascension* et *L'Arrivée* (Figure 159), l'artiste est en position de marche, le long d'un rocher, comme sortant de la mer, gravissant des rochers au fond de l'eau, comme s'il gravissait une montagne, et marchant à la surface de l'eau, comme Jésus-Christ marchant sur les eaux, tel que les Évangiles le décrivent⁹²⁶ et tel que les artistes ont pu l'illustrer. (Figure 160) L'homonymie de la pose et de la pause est explorée dans *L'Ancre*, *L'Attente*, *La Pause* (Figure 156), *La Carte* (Figure 154), *La Sieste* et *L'Inversion*. Nous y voyons, dans l'ordre, l'artiste debout sur une ancre de bateau regardant vers le haut la surface de l'eau, comme on regarderait le ciel en ayant atteint un sommet de colline ou de montagne ; adossé à un rocher, jambes croisées, et regardant sa montre, comme

⁹²⁶ - *Évangile de Jésus-Christ selon saint Jean*, chapitre 6 versets 16 à 21.

« Quand le soir fut venu, ses disciples descendirent à la mer, et, montant en bateau, ils se rendaient de l'autre côté de la mer, à Capharnaüm. Il faisait déjà nuit, Jésus n'était pas encore venu les rejoindre ; et la mer, comme soufflait un grand vent, se soulevait. Ils avaient ramé environ vingt-cinq ou trente stades, quand ils voient Jésus marcher sur la mer et s'approcher du bateau. Et ils eurent peur. Mais il leur dit : c'est moi ; n'ayez pas peur. » Ils étaient disposés à le prendre dans le bateau, mais aussitôt la barque toucha terre là où ils se rendaient. »

- *Évangile de Jésus-Christ selon saint Marc*, chapitre 6, versets 47 à 51.

« Le soir venu, la barque était au milieu de la mer, et lui [Jésus, *ndlh*], seul, à terre. Les voyant s'épuiser à ramer, car le vent leur était contraire, vers la quatrième veille de la nuit il vint vers eux en marchant sur la mer, et il allait les dépasser. Ceux-ci, le voyant marcher sur la mer, crurent que c'était un fantôme et poussèrent des cris ; car tous le virent et furent troublés. Mais lui aussitôt leur parla et leur dit : « Ayez confiance, c'est moi, soyez sans crainte. » Puis il monta auprès d'eux dans la barque, et le vent tomba. Et ils étaient intérieurement au comble de la stupeur, car ils n'avaient pas compris le miracle des pains, mais leur esprit était bouché. »

- *Évangile de Jésus-Christ selon saint Matthieu*, chapitre 14, versets 22 à 33.

« Et aussitôt il obligea les disciples à monter dans la barque et à le devancer sur l'autre rive, pendant qu'il renverrait les foules. Quand il eut renvoyé les foules, il gravit la montagne, à l'écart, pour prier. Le soir venu, il était là, seul. La barque, elle, se trouvait éloignée de la terre de plusieurs stades, harcelée par les vagues, car le vent était contraire. À la quatrième veille de la nuit, il vint vers eux en marchant sur la mer. Les disciples, le voyant marcher sur la mer, furent troublés : « c'est un fantôme », disaient-ils, et pris de peur ils se mirent à crier. Mais aussitôt Jésus leur parla en disant : Ayez confiance, c'est moi, soyez sans crainte. » Sur quoi, Pierre lui répondit : « Seigneur, si c'est bien toi, donne-moi l'ordre de venir à toi sur les eaux. » - « Viens », dit Jésus. Et Pierre, descendant de la barque, se mit à marcher sur les eaux, et vint vers Jésus. Mais, voyant le vent, il prit peur et, commençant à couler, il s'écria : « Seigneur, sauve-moi ! » Aussitôt Jésus tendit la main et le saisit, en lui disant : « Homme de peu de foi, pourquoi as-tu douté ? » Quand ils furent montés dans la barque, le vent tomba. Ceux qui étaient dans la barque se prosternèrent devant lui, en disant : « Vraiment, tu es Fils de Dieu ! » »

pour signaler une impatience dans l'attente ; assis sur un rocher à côté d'un sac à dos, sans doute pour faire une pause pendant cette *Promenade rationnelle* ; debout, lisant une carte géographique, qui indique que dans cette immensité, l'artiste est perdu ; couché au fond de la mer, mains croisées derrière la nuque, une jambe allongée, l'autre repliée, il se repose de cette *Exploration rationnelle* ; ou alors couché sous et à la surface de la mer, dos tourné au ciel que la lumière dans le bas de l'image vient trahir. Dans *Le Contact*, nous voyons l'artiste perché sur une échelle, un bras levé vers la surface de l'eau, un pinceau à la main, comme s'il cherchait à la peindre. (Figure 155)

Ces explorations sous-marines mettent en images les rêves de Ramette de pouvoir se déplacer sur la planète en dehors de toute contrainte liée à l'espace traversé. Ainsi, l'eau dans laquelle le corps peut flotter est perçue pour ses fonds, connectés à la croûte terrestre, et sont donc parcourus et vécus comme s'il était sur terre. Dès lors, l'espace du connu, du visible et du tangible pour le regardeur devient inconnu, étranger. En inventant une nouvelle manière d'être au monde, il convoque le regardeur à le suivre. Ces apparentes absurdités exécutées hors de toute logique connue sont autant d'indices du pouvoir de l'imagination de l'artiste.

En résumé, quelle que soit la doctrine à laquelle notre raison se rallie, notre imagination a sa philosophie bien arrêtée : dans toute forme humaine elle aperçoit l'effort d'une âme qui façonne la matière, âme infiniment souple, éternellement mobile, soustraite à la pesanteur parce que ce n'est pas la terre qui l'attire. De sa légèreté ailée cette âme communique quelque chose au corps qu'elle anime : l'immatérialité qui passe ainsi dans la matière est ce qu'on appelle la grâce. Mais la matière résiste et s'obstine. Elle tire à elle, elle voudrait convertir à sa propre inertie et faire dégénérer en automatisme l'activité toujours en éveil de ce principe supérieur.⁹²⁷

⁹²⁷ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 21-22.



Figure 153. Philippe Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins: la carte*, 2006
Photographie couleur, 150 x 120 cm



Figure 154. Philippe Ramette, *Socle rationnel (Hommage à la mafia)*, 2002
Photographie couleur, 150 x 120 cm



Figure 155. Philippe Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins: le contact*, 2006
Photographie couleur, 150 x 120 cm



Figure 156. Philippe Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins: la pause*, 2006
Photographie couleur, 150 x 120 cm

Dans *Socle rationnel (Hommage à la mafia)* (2002) (Figure 154), l'artiste a de nouveau effectué une performance sous-marine, jugée « pas vraiment évidente, selon l'avis des plongeurs professionnels qui [l']assistèrent⁹²⁸ », et réalisée à Sharm El Sheikh en octobre 2002. Pour faire cette œuvre, Ramette s'est entraîné pendant des semaines dans une piscine parisienne, pour que les gestes effectués dans l'eau paraissent réalisés en totale maîtrise. Il a fait immerger un bloc de béton qui se dépose à 8 mètres au fond de la mer. Il devient le socle

⁹²⁸ RAMETTE Philippe, « Ramette. Dix-sept entrées. Entretien avec Jean-Yves Jouannais », *op. cit.*, p. 61.
452

sur lequel l'artiste va se poser, plusieurs fois, plusieurs jours de suite pour réaliser le cliché qu'il souhaite, et qui est pris par Marc Domage.

Ce socle est aussi un hommage à l'artiste Piero Manzoni. L'artiste italien a réalisé des *Socles magiques* (1961). Sur leur face supérieure, on trouve deux empreintes de pieds indiquant à toute personne qui voudrait y monter comment elle devait se placer, et des plaques étaient fixées présentant des inscriptions : pour la première, « PIERO MANZONI Scultura vivente », et pour la seconde, en danois, on pouvait lire : « quiconque se tient là est de l'art ». Le troisième socle de la série, le *Socle du monde* est une œuvre très ambitieuse qui consiste à faire d'un socle dont les inscriptions sont écrites à l'envers, le socle de la planète, qui devient ainsi l'œuvre d'art parfaite, à l'envers de notre regard. (Figure 157)



Figure 157. Piero Manzoni, *Le Socle du monde, Socle magique n°3 - Hommage à Galilée*, 1961

Cube de fer et bronze, 82 x 100 x 100 cm, Jardin du Kunstmuseum, Herning (Danemark)

Ce rapport à l'environnement crée ainsi des situations absurdes voire burlesques. Chaque cliché de la série peut être entrevu au prisme du « gag ». Il s'agit toujours d'un nouveau rebondissement dans l'exploration de Ramette. Cependant, à l'opposé de Buster Keaton qui « subit le monde et lui oppose sa résistance stoïque et infatigable, sa capacité d'adaptation »⁹²⁹, Ramette invente le monde, le réinvente. Il le contraint à ses rêves et utopies. Sa posture revêt une double signification, qui s'inscrit entre burlesque, romantisme et métaphysique, et nous pensons que ces termes ne sont pas antinomiques, et qu'ils dessinent une attitude poétique et poétique face au monde, en érigeant le *faire*, le *croire* et le *faire croire* comme des conditions de tout geste artistique.

⁹²⁹ DREUX, Emmanuel, *op. cit.*, p. 164.



Figure 158. Philippe Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins : Promenade irrationnelle*, 2006, photographie couleur, 150 x 120 cm

La maîtrise du mouvement opérée par Ramette est rendue possible par l'utilisation de prothèses et par la création de sculptures-objets, dont nous l'avons vu, l'emploi est garanti par les photographies *mode d'emploi*. Le paradoxe de ce travail se situe dans les éléments que l'on peut qualifier de burlesques, et dans un rapport physique et métaphysique à l'œuvre qui s'incarne dans le processus et les procédés que l'artiste déploie pour mettre en œuvre ses idées. En effet, pour la photographie intitulée *Socle (Hommage à la mafia)* et pour la série des *Exploration rationnelle des fonds sous-marins*, l'artiste s'entoure de plongeurs professionnels qui l'assistent pour réussir à rester en apnée, et occasionnellement, lui apporter de l'oxygène pour permettre un travail de pose plus long. À cette opération méthodique, s'ajoute donc ainsi une réelle mise à l'épreuve, un défi, des conditions de création de ses œuvres étonnantes. L'investissement physique est donc bien réel, non seulement pour Ramette, mais aussi pour Marc Damage, le photographe qui l'accompagne, et représente parfois un risque comme il le soulignait lui-même dans une interview datant de 2011 : « J'ai eu la chance de rencontrer des plongeurs professionnels, qui m'ont avoué après que nous avons transgressé des règles élémentaires de plongée, mais ils nous ont fait confiance. »⁹³⁰

⁹³⁰ RAMETTE, Philippe, Entretien avec Laurence Huret et Lisa Melia, pour *Le petit journal Hong Kong* (Journal de la communauté française à Hong Kong), publié le 3 mai 2011, [En ligne] URL : <https://lepetitjournal.com/hong-kong/communaute/interview-philippe-ramette-retour-hong-kong-dun-poete-en-apesanteur-81254> (Dernière consultation le 16 juin 2018)



Figure 159. Philippe Ramette, *Exploration rationnelle des fonds sous-marins : L'Arrivée*, 2006, photographie couleur, 150 x 120 cm



Figure 160. François Boucher, *Saint-Pierre tentant de marcher sur les eaux*, 1766, Huile sur toile, 235 x 170 cm, Cathédrale Saint-Louis de Versailles

Les chutes répétées de Keaton trouvent leur écho inverse dans les œuvres de Ramette. En effet, ce dernier ne tombe jamais au sens propre. La chute est métaphorique, visuelle et « irrationnelle », pour reprendre un terme cher à l'artiste. Elle est davantage inversion, basculement, mais se situe à la limite même, au bord d'une chute effective. En somme, Ramette, à travers son œuvre, évite ou répare les « gadins »⁹³¹ de Keaton, et au-delà, de tout Homme. Les acrobaties effectuées par Keaton, cette place faite au « gadin » n'est pas étrangère au travail de Yoann Bourgeois, particulièrement dans ses courtes pièces vidéos intitulées *Prendre la parole*⁹³² ou *S'asseoir*.

Le corps burlesque qui fait l'expérience de la chute ouvre sur une transfiguration rendue perceptible par sa plasticité. Dans une utopie poétique, Ramette donne vie à des objets inertes. Le corps dans les œuvres de Ramette mais aussi dans les créations du circassien Yoann Bourgeois émeut par sa malléabilité et sa capacité à répondre à des conditions chamboulées, parfois totalement décalées. Les courtes séries de films *Prendre la parole* et *S'asseoir* en attestent. Dans des situations qui provoquent inévitablement le déséquilibre du circassien, le corps s'affaisse, et à distance de spectateur, il ressemble à une

⁹³¹ « Gadin *n. m.* Primitivement « jeu du bouchon », puis, par assimilation à la chute de ce bouchon qu'il faut abattre dans le jeu, a signifié : chute. [...] » Définition issue de SIMONIN, Albert *Petit Simonin illustré par l'exemple. Nouveau Dictionnaire de l'Argot*, Paris, Gallimard, NRF, 1968, p. 129.

⁹³² *Prendre la parole*, Série de films, 1'26, ; *s'asseoir*, Série de films, 3'07, Réal. Yoann Bourgeois, Montage Antoine Strippoli.

masse de matière molle malléable : l'utilisation du pied de microphone posé sur le plateau d'équilibre, également appelé « rolla bolla »⁹³³, positionné sur la boule, entraîne un jeu burlesque qui se situe entre les tentatives souvent manquées de maintenir un équilibre plus que précaire puisque conduisant à des chutes répétées et la raideur du microphone bien fixé sur le plateau. Entre la rigidité de l'objet et la flexibilité du corps du circassien, la lutte pour l'équilibre incite le spectateur au rire, comme réponse à la fatalité inéluctable de la chute.

⁹³³ Il peut également être orthographié « rola bola », ou encore « rolo bolo », « roly Boly », ou être appelé « rouleau américain ».

Chapitre 3. Performance et autres arts : des mythologies personnelles aux discours politiques de chutes

En 2001, plusieurs artistes se sont emparés des événements des attentats du 11 Septembre pour réaliser des œuvres, parfois des séries, montrant leur obsession pour le geste des employés du World Trade Center. Mais les premières images ayant exposé ses corps tombant par les fenêtres des deux tours sont issues de la presse américaine.

Yves Klein et Bas Jan Ader : mythologies personnelles

Il semble se profiler dans la sculpture occidentale d'après-guerre un rapport fréquent entre ciel et terre qui précise l'attachement au sol, et par extension au socle qui devient une dimension essentielle dans l'élaboration des œuvres des artistes. Et les bouleversements dans la représentation du corps et plus précisément le rapport à sa chute s'instaurent également dans d'autres disciplines des Beaux-Arts. On trouve parmi d'autres artistes de la première moitié du XX^e siècle, une exploration récurrente du thème et du mouvement de la chute, pouvant aller jusqu'à l'évolution d'une pensée et de concepts autour de l'art lui-même.

3.1.a. Yves Klein, feindre la chute

Le passage de la matérialité à la transcendance jusqu'à l'invisible est une idée poursuivie par Yves Klein dans les années 1960, qu'il a pu synthétiser lors de son exposition à la Galerie Iris Clert de mai 1957 ou avec son *Saut dans le vide* en 1960.

En 1957, Klein initie un nouveau tournant dans sa carrière artistique. Après avoir réalisé ses œuvres monochromes qui inaugurent déjà une pensée autour de « l'art de l'espace », en s'inspirant du ciel et en décidant que la couleur peut créer une autre dimension à notre monde, et après sa période d' « anthropométries », qui consistent à utiliser le corps de modèles comme « pinceau vivant », laissant une trace sur une immense feuille de papier posée au sol, qu'il relie à sa pratique du judo et aux traces de corps en sueur laissées sur le tatami, Klein s'intéresse à l'immatériel et au vide dès 1957 lorsqu'il organise *Mille et un ballons bleus*, un lâcher de mille et un ballons bleus gonflés à l'hélium, depuis la Piazza du Centre Georges Pompidou à Paris, à l'occasion du vernissage de son exposition « Propositions monochromes » à la Galerie Iris Clert en mai 1957, de manière à célébrer l'air et l'espace. Quelques temps après l'événement, forcément éphémère, il qualifiera ce geste et cette œuvre de *Sculpture aérostatique*. En avril-mai 1958, il poursuit dans cette voie, en repeignant en blanc les murs de la Galerie Iris Clert pour les besoins de son exposition « La Spécialisation de la sensibilité à l'état matière première en sensibilité picturale stabilisée » autrement appelée « Exposition du vide » ou encore « Bleu immatériel⁹³⁴ ».

Il souhaite par ce geste mettre en exergue qu' « invisible et intangible, cette *immatérialisation* du tableau doit agir, si l'opération de création réussit, sur les véhicules ou corps sensibles des visiteurs de l'exposition avec beaucoup plus d'efficacité que les tableaux visibles, ordinaires et représentatifs habituels, qu'ils soient figuratifs ou non-figuratifs ou même monochromes⁹³⁵ ». Selon lui en effet, « [...] après avoir voyagé dans le bleu de mes tableaux, [les lecteurs de mes monochromes] en reviennent totalement imprégnés en sensibilité comme des éponges⁹³⁶ ». Klein perçoit dans l'art son caractère immatérielle, et choisit donc le chemin de l'éphémère, expositions du vide, œuvres disparaissant, jusqu'aux œuvres sonores et aux peintures avec le feu.

L'expérience menée en 1960 pour le *Saut dans le vide* (Figure 161) de l'artiste semble être le prolongement direct de ses œuvres sur le vol (*Mille et un ballons bleus*, ses tentatives de

⁹³⁴ L'artiste part du principe que les œuvres monochromes bleues exposées l'année précédente rayonnent en effet encore dans la galerie, et qu'elles irradient le blanc des murs de façon immatérielle.

⁹³⁵ KLEIN, Yves, extrait de « Conférence de la Sorbonne », 3 juin 1959, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2003.

⁹³⁶ KLEIN, Yves, *Le Dépassement de la problématique de l'art et autres écrits*, Paris, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2003, p. 54.

sculptures aéro-magnétiques des années 1959-1960⁹³⁷). Le *Saut* est une œuvre photographique, capturée par Harry Shunk⁹³⁸. Son véritable titre, ou plutôt sa légende, puisqu'elle illustre un journal publié par Klein intitulé *Dimanche 27 novembre Le Journal d'un seul jour*, est « Un homme dans l'espace ! Le peintre de l'espace se jette dans le vide ! » La photographie est accompagnée d'un court article :

Le monochrome⁹³⁹ qui est aussi champion de judo, ceinture noire 4e dan, s'entraîne régulièrement à la lévitation dynamique ! (avec ou sans filet, au risque de sa vie).

Il prétend être en mesure d'aller rejoindre bientôt dans l'espace son œuvre préférée : une sculpture aérostatique composée de *Mille et un Ballons bleus*, qui, en 1957, s'enfuit de son exposition dans le ciel de Saint-Germain-des-Prés pour ne plus jamais revenir !

Libérer la sculpture du socle a été longtemps sa préoccupation. « Aujourd'hui le peintre de l'espace doit aller effectivement dans l'espace pour peindre, mais il doit y aller sans trucs, ni supercheries, ni non plus en avion, ni en parachute ou en fusée : il doit y aller par lui-même, avec une force individuelle autonome, en un mot, il doit être capable de léviter. »

Yves :

⁹³⁷ À cette période, Klein cherche à conquérir l'air, qui figure selon lui l'apothéose de l'immatérialité de l'art. Il engage donc une recherche à partir de la matière et de la sculpture pour parvenir à son but. Il s'intéresse notamment à l'aéronautique et au voyage dans l'espace, en y décelant les potentialités liées à l'énergie qui devrait être applicable à une œuvre d'art. Comme base de cette recherche, il peint des éponges naturelles bleues qu'il dresse sur un socle.

⁹³⁸ Shunk (1924-2006) est un photographe allemand qui a collaboré avec János Kender (1937-2009), photographe hongrois, à prendre en photo toutes œuvres majeures du tournant des années 1960 à Paris, puis à New York de 1957 à 1973. Parmi les artistes dont ils ont photographié le travail, outre Yves Klein, nous pouvons citer Raymond Hains, Jacques Villeglé, Mimmo Rotella, Robert Rauschenberg, Arman, Niki de Saint Phalle, Vito Acconci, Joseph Beuys, Lee Bontecou, Trisha Brown, Alexander Calder, Christo et Jeanne-Claude, Merce Cunningham, Lucio Fontana, le groupe Gutai, Eva Hesse, Jasper Johns, Donald Judd, Yayoi Kusama, Joan Miró, Bruce Nauman, Barnett Newman, Nam June Paik, Michelangelo Pistoletto, Man Ray, Lou Reed, Jean Tinguely, Cy Twombly et Andy Warhol. C'est-à-dire les représentants les plus distincts du *happening*, de la performance, de la musique et de la peinture moderne, entre abstraction, nouvelle figuration et les Nouveaux Réalistes, mais aussi les chorégraphes américains qui ont révolutionné la danse par leur approche nouvelle.

⁹³⁹ Le « monochrome » renvoie ici à Yves Klein lui-même. L'artiste se définit à partir de l'usage de la technique qu'il a développée à partir d'une seule couleur « pure », dont il imprègne les objets (tableaux, corps, etc.).

« Je suis le peintre de l'espace. Je ne suis pas un peintre abstrait, mais au contraire un figuratif, et un réaliste. Soyons honnêtes, pour peindre l'espace, je me dois de me rendre sur place, dans cet espace même.⁹⁴⁰ »



Figure 161. Yves Klein, *Le Saut dans le vide*, 5, rue Gentil-Bernard, Fontenay-aux-Roses, 19 octobre 1960
Tirage argentique, 26 x 20 cm, Action artistique d'Yves Klein
© Succession Yves Klein c/o ADAGP, Paris - Collaboration Harry Shunk and János Kender © J. Paul Getty Trust. Collaboration Harry Shunk, 1924–2006 et János Kender, 1938–2009. Getty Research Institute, Los Angeles

L'image présente une rue vue dans sa longueur, menant au fond à une voie ferrée. Un homme⁹⁴¹ à vélo circule au second plan à droite, comme indifférent à ce qui se joue. Au premier plan, on devine une grille d'entrée d'une résidence, et dans la partie supérieure, un homme s'élançait dans le vide, tête vers le ciel et bras écartés, laissant derrière lui une fenêtre et se trouvant à quelques mètres du sol. Les photographes ont saisi le moment où le corps a atteint son plus haut point dans le saut, juste avant la chute vers le sol. Cette image fixe de manière radicale un geste peu banal en acte artistique et esthétique, tout en figeant le temps. Les circonstances de la prise de la photographie sont connues, et non moins intéressantes.

⁹⁴⁰ KLEIN, Yves, « Théâtre du vide », *Dimanche, Le Journal d'un seul jour*, Paris, 27 novembre 1960, numéro unique, édité par les presses de *Combat* à l'occasion du Festival d'art d'avant-garde, novembre-décembre 1960. Cité par Nicolas Charlet dans *Yves Klein. La Sculpture et le vide*, Lille, Nuit Myrtide, 2015, p. 90.

⁹⁴¹ Un témoignage de Harry Shunk par Sidra Stich nous apprend que le cycliste était le photographe John Kender et que l'idée de l'inclure dans la photo serait venue de Harry Shunk lui-même. Source : [En ligne] URL : <http://www.yvesklein.com/fr/oeuvres/view/643/le-saut-dans-le-vide/> (Dernière consultation le 1^e juin 2020)

Fervent judoka depuis 1947, Klein a rassemblé quelques-uns de ses amis un matin d'octobre 1960, et a répété à plusieurs reprises ce saut qui marquerait à la fois l'histoire de l'art, de la photographie et de la performance, malgré le médium choisi pour présenter son *geste* et son œuvre. Le processus de son saut et son histoire marquée par les Katas de judo – littéralement en français « la voie de la souplesse » - nous intéressent dans la manière dont s'origine une chute et dans sa postérité artistique. La pratique de l'art martial par Klein explique en partie les raisons de son geste. En effet, il existe dans la pratique du judo un Kata, dit « Kata des oiseaux », en japonais *Itsutsu no kata*, qui consiste à effectuer littéralement le « vol de l'oiseau », c'est-à-dire une série de cinq mouvements représentant les principes de l'univers (terre, feu, vent, eau, vide). Son fondateur, Jigorō Kanō est mort avant d'en achever les règles. Klein aurait été un des rares judokas français à connaître ce Kata⁹⁴² et suite à sa réalisation, l'artiste aurait offert son Kimono à son meilleur élève. Il y aurait dans ce geste, une histoire de transmission, héritage de l'enseignement de Kanō, et Klein aurait ainsi marqué la fin de sa pratique du judo en transmettant son savoir et ses techniques à un élève, qu'il aurait souligné en effectuant son *Saut dans le vide*. Dans les faits, le dojo où s'entraînait Klein et ses amis se trouvait à quelques mètres de l'adresse où il réalisa son *Saut*.

En apparaissant ainsi dans son costume gris, il n'est plus le judoka, il est redevenu un anonyme. Pour réaliser ce cliché, avec l'aide de ses camarades qui tenaient dans la rue une bâche dans laquelle ils réceptionnaient Klein après chacun de ses sauts, le photographe Harry Shunk manipula l'image en studio de manière à rendre cette bâche invisible. Effet spécial artistique, qui n'ôte en rien le caractère aventureux, dangereux même de la performance réalisée en amont de ce qui sera l'œuvre finale. Cette œuvre est une synthèse « entre art martial, art du monochrome, sculpture aérostatique (*Mille et un ballons bleus*) et conquête de l'espace.⁹⁴³ » Et Nicolas Charlet ne s'y trompe pas lorsqu'il dit « [schématiser] la pensée de Klein » :

Il campe d'abord le contexte : la conquête de l'espace. Mais l'événement nous en éloigne apparemment : l'homme dans l'espace est un peintre-judoka entraîné à la

⁹⁴² En 1952, il avait suivi une formation à Tokyo, au Kodokan, dojo fondé en 1882 par Kanō lui-même et dirigé par le fils de ce dernier, Risei Kanō. Quelques temps après son retour, en 1954, Klein publiait chez Grasset, *Les Fondements du judo*, réédités chez Dilecta en 2006, et de nouveau épuisés.

⁹⁴³ CHARLET, Nicolas, *Yves Klein. La Sculpture et le vide*, Lille, Nuit Myrtide, 2015, p. 88.

lévitation. Son but : rejoindre une sculpture aérostatique (les *Mille et un ballons bleus*). Sa préoccupation majeure : libérer la sculpture du socle. Le moyen d'y parvenir : la lévitation.⁹⁴⁴

Les préoccupations contemporaines scientifiques sont axées sur la conquête de l'espace⁹⁴⁵ et le travail de Klein qui explore le vide et l'immatériel depuis plusieurs années s'interroge sur la manière dont il peut absoudre la sculpture du socle, ce qui a pu le conduire à réaliser des « portraits-reliefs » d'artistes comme Arman, Martial Raysse et du compositeur Claude Pascal en 1962⁹⁴⁶, moulages jusqu'à mi-cuisses en bronze recouvert de résine synthétique et de pigment bleu, adossés à un panneau recouvert de feuilles d'or. L'idée alors de réaliser un vol spatial sans les contraintes techniques et scientifiques a à voir avec la lecture par Klein de *L'Air et les songes* du philosophe Gaston Bachelard qui décrit dès les premières pages de son essai le rêve de tout être de pouvoir voler un jour : « Le rêve de voler laisse le souvenir d'une aptitude à voler avec tant de facilité que l'on s'étonne de ne pas voler pendant la journée.⁹⁴⁷ »

Ce que cherche à matérialiser Klein n'est pas tant ce vol lui-même, mais l'élan et l'impulsion qui le précèdent et le guident. Pourtant, dans le *Saut* de Klein, point de chute. C'est l'idée de chute qui intéresse l'artiste. Par ailleurs, Bachelard propose par cette observation du rêve de vol, c'est en réalité de toucher le rêve lui-même, en tentant d'accéder à la légèreté et l'élan, comme impulsion suspendue, qui se situe précisément entre le moment de l'élévation et la chute, entre ce qui nous meut et nous stabilise. Or, c'est bien cette impulsion que l'on voit dans son corps presque courbé sur la photo du *Saut*, qui vient de s'élaner par la lucarne d'une habitation, les yeux écarquillés comme pour accueillir l'expérience, les sensations enivrantes d'un vol, même précaire, et le monde immatériel qui s'ouvre à lui. Par cette quête de l'énergie vitale du saut, il guette aussi le fondement, l'origine

⁹⁴⁴ CHARLET, Nicolas, *op. cit.*, p. 90.

⁹⁴⁵ Ce que l'on nomme « conquête spatiale » est inaugurée le 4 octobre 1957 par le satellite soviétique *Sputnik 1*, qui réalise le premier vol spatial en orbite d'une durée de quatre-vingt-douze jours. Quelques années plus tard, le 12 avril 1961 – soit quelques mois après le *Saut* de Klein – Youri Gagarine (1934-1968) est le premier homme à effectuer un vol orbital à bord de la mission *Vostok 1*. Enfin, huit ans plus tard, l'astronaute américain Neil Armstrong « fait son premier » par sur la Lune le 20 juillet 1969.

⁹⁴⁶ Successivement *PR1*, *PR2*, *PR3*.

⁹⁴⁷ BACHELARD, Gaston, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, Librairie José Corti, 1990, p. 31.

de tout geste artistique. Ce *Saut* à jamais suspendu est ce que Bachelard appelle « le vol onirique », un vol échappé d'un rêve qui « a besoin, comme tous les symboles psychologiques, d'une interprétation multiple : interprétation passionnelle, interprétation esthétisante, interprétation rationnelle et objective.⁹⁴⁸ » Parfois, cela s'exprime par le chemin inverse : une recherche de dialogue avec l'invisible renvoie alors à la matérialité du corps.

Cependant, la photo de Klein effectuant son *Saut dans le vide* a une valeur différente de celles de Chris Burden dans *Shoot* quelques années plus tard. En effet, malgré la mise en scène à laquelle Burden était lui aussi sensible dans ses performances, les images qu'il nous en reste aujourd'hui font partie de la documentation, à la fois de son œuvre, mais aussi d'une période essentielle de mise en valeur du corps dans l'art, il s'agit d'une archive. Mais il est difficile de pouvoir en dire autant de la photo d'Yves Klein, premièrement parce que cette œuvre n'est pas à proprement parler une performance et qu'en dépit des témoignages qui nous ont parvenus, il s'agit surtout du résultat qui fait œuvre, la photographie, et deuxièmement, tout a été mis en scène et *truqué* en somme. Helen Gilbert propose une explication permettant de comprendre pourquoi une photographie est prise pour de la réalité :

Par son réalisme trivial, la photographie crée une telle illusion de correspondance exacte entre le signifiant et le signifié qu'elle rejoint l'exemple parfait du « message sans code » de Barthes. « L'interprétation de la photographie comme étant non seulement comme représentation précise mais aussi ontologiquement connectée au monde réel permet de la traiter comme un morceau du monde réel, puis comme substitut à celui-ci. »⁹⁴⁹

Si les mythes d'Icare ou de Sisyphe ont pu faire l'objet de représentations nombreuses, les créations des artistes du XX^e siècle s'en éloignent pour toucher à l'essence même du corps, sa matière et sa concrétude. N'attachant qu'une importance relative au corps productif (de sens, de biens), les artistes réintègrent l'idée selon laquelle le corps « produit »

⁹⁴⁸ BACHELARD, Gaston, *op. cit.*, p. 30-41.

⁹⁴⁹ GILBERT, Helen, « Bodies in Focus: Photography and Performativity in Post-Colonial Theatre », dans *Textual Studies in Canada*, 1998, vol. 10-11, p. 18. Citant SLATER, Don, « Photography and modern vision: the spectacle of "natural magic" », dans JENKS, Chris (éd.), *Visual culture*, Londres et New York, Routledge, 1995, p. 233.

déjà par son être, par ses actions aussi banales soient-elles. Et cela signifie alors être sur terre, (se) reposer, marcher, tomber. Les questions de réalisme, d'illusion et de magie se trouvent au cœur de nombreuses expériences photographiques du siècle dernier et de ce début de XXI^e siècle. Jouer et rejouer l'effondrement, prendre le risque de trouver un ailleurs, un au-delà du corps, c'est ce qui est au cœur du travail de Bas Jan Ader, qui s'est mis en scène dans ses courts-métrages, ses photographies et ses performances.

3.1.b. Bas Jan Ader : jusqu'à la disparition

La carrière artistique de Bas Jan Ader est marquée par une certaine fulgurance, dix années durant lesquelles il aura réalisé pas moins de 35 œuvres. Dans celles-ci, la chute, la vulnérabilité émotionnelle et physique mais aussi la mortalité sont centrales.

Ader est né en 1942 dans une famille de pasteurs de Nieuw-Beerta, dans la province de Groningen. Ils appartiennent à l'Église Réformée des Pays-Bas depuis 1938. En 1944, son père fut exécuté par les Nazis pour avoir abrité des réfugiés juifs. Adolescent difficile et rebelle, il quitte la maison familiale en 1956. De 1959 à 1960, il étudie à l'Institut voor Kunstnijverheidsonderwijs⁹⁵⁰ d'Amsterdam où il a pour camarades Wim T. Schippers et Ger van Elk. Il y échoue. Durant l'année 1960, il bénéficie d'un échange grâce à la jeunesse chrétienne internationale et part étudier l'art à la Walter Johnson High School située à Bethesda dans le Maryland. Après des expositions à l'Upstairs Gallery, la Galerie Réalité et la Capitol Hill Community for Fine Arts de Washington D.C., il rentre aux Pays-Bas pour quelques temps.

Mais la même année, il fait du stop pour aller au Maroc via l'Espagne, où il s'embarque comme matelot à bord du yacht Felicidad en partance pour les États-Unis, via le canal de Panama, mais le bateau fait naufrage près des côtes californiennes, où il reste et décide de s'installer.

Il entre à l'Otis Art Institute de Los Angeles, où il rencontre la fille du directeur qui deviendra son épouse. Il étudie l'art, particulièrement la photographie et la philosophie à la Claremont Graduate School. Son travail de fin d'étude intitulé *Implosion* consiste en une photographie noir et blanc de lui, assis dans une chaise en osier sur le toit de sa maison de

⁹⁵⁰ L'école devient en 1967 la Rietveld Academie.

Los Angeles, en train de fumer un cigare, avec en arrière-plan un mur sur lequel il a peint à la manière d'un dessin animé des nuages.

Il démarre en 1970 une période particulièrement active, il réalise avec son épouse Mary Sue des courts-métrages, vidéos dans lesquelles il se met en scène en situation de chute.

Le 9 juillet 1975 à 14h, Ader entreprend la traversée en solitaire de l'Atlantique. Ader quitte le port de Cape Cod et sa femme est restée à quai pour prendre des photos du bateau jusqu'à ce que celui-ci disparaisse à l'horizon. Un jour avant, il avait écrit une carte postale à la Galerie Art & Project de Geert van Beijeren et Adriaan van Ravesteijn située à Amsterdam avec ce message « À dans 8-10 semaines, Bas Jan ». À ce moment, une exposition consacrée à la première partie de son travail *In Search of the miraculous* avait eu lieu à la Claire S. Copley Gallery de Los Angeles, et une autre était programmée à la fin de l'année 1975 au musée Groningen⁹⁵¹. Pendant le vernissage de l'exposition à Los Angeles, une chorale chantait des chants de la mer, accompagnés au piano, tandis que les paroles de *A life on the ocean wave*, un chant par la Marine marchande américaine, étaient projetées au mur⁹⁵². Ce chant est une ode à la vie en mer, même lorsque la tempête fait rage.

⁹⁵¹ Elle devait initialement avoir lieu à l'automne 1975, mais fut finalement programmée du 6 décembre 1975 au 4 janvier 1976.

⁹⁵² Le chant est un poème de Epes Sargent datant de 1888, mis en musique par Henry Russell, compositeur britannique.

« A life on the ocean wave!
A home on the rolling deep!
Where the scatter'd waters rave, and the winds their revels keep;
Like an eagle cag'd I pine,
On this dull, unchanging shore;
Oh give me the flashing brine,
The spray and the tempest's roar.

(chœur)

A life on the ocean wave,
A home on the rolling deep,
Where the scattered waters rave, and the winds their revels keep,
The winds, the winds, the winds their revels keep,
(the winds, the winds, the winds their revels keep).

Once more on the deck I stand,
Of my own swift gliding craft,
Set sail! and farewell to the land,
The gale follows fair abaft!
We shoot thro' the sparkling foam,
Like an ocean bird set free;
Like the ocean bird, our home
We'll find far out on the sea.

Ader est habitué à la mer, il est venu aux États-Unis à bord d'un yacht, pour une traversée qui dura 11 mois. Pendant le voyage, il connaît des tempêtes et aussi la faim car l'équipage n'avait pas prévu assez de nourriture. Pour cette raison, avant son départ en solitaire, il prépare de la nourriture pour 180 jours, bien qu'il ait dit que le voyage lui prendrait environ 60 à 90 jours en fonction des routes qu'il emprunterait.

Il était également un lecteur de récit de navigation, notamment un ouvrage sur le navigateur Donald Crowhurst, qui participa en 1968 à une course autour du globe la Sunday Times Golden Globe Race. Crowhurst se rend compte après plusieurs jours de navigation qu'il n'a en fait jamais quitté l'Atlantique, et par peur des critiques du public et des juges qui allaient analyser les registres de navigation, il écrit un texte sur la route du retour et se jette par-dessus bord. Le récit de cet échec a sans doute beaucoup marqué Ader, mais il est peu probable d'après ses proches, sa femme et son frère Erik, lui-même navigateur passionné, qu'il ait voulu se suicider et entrer dans la légende et la mythologie des marins perdus en mer. Pourtant, il disparut en mer.

Son frère Erik entreprit de retrouver sa trace, mais en vain. Le 18 avril 1976, des pêcheurs espagnols découvrent son bateau, quasiment entièrement sous l'eau au large de l'Irlande, et manquent le mât, les balustrades et le mécanisme d'autoguidage. Les algues déposées sur la coque indiquent qu'il était là depuis 6 mois environ, et qu'il a donc dû chavirer

(chœur)

A life on the ocean wave,
A home on the rolling deep,
Where the scattered waters rave, and the winds their revels keep,
The winds, the winds, the winds their revels keep,
(the winds, the winds, the winds their revels keep).

The land is no longer in view,
The clouds have begun to frown;
But with a stout vessel and crew,
We'll say, let the storm come down.
And the song of our hearts shall be,
While the wind and the water rave.
A life on the heaving sea,
A home on the bounding wave.

(chœur)

A life on the ocean wave,
A home on the rolling deep,
Where the scattered waters rave, and the winds their revels keep,
The winds, the winds, the winds their revels keep,
(the winds, the winds, the winds their revels keep) »

en octobre 1975. Malgré plusieurs spéculations – de la part d’un journal espagnol de l’époque et des autorités maritimes notamment -, le mystère reste entier sur les circonstances du naufrage et la mort de Bas Jan Ader. Seuls ont été sauvés ses papiers d’identité, un sextant en plastique, une paire de lunettes de soleil et un appareil photo ayant pris l’eau.

La mère de l’artiste, femme pasteur, écrit quelques temps après l’annonce de la découverte de son bateau :

Je l’avais senti tôt un matin d’octobre, lorsque j’ai reçu un message télépathique et un poème jaillit en moi, en anglais, la langue que j’utilise souvent avec Basjan et dans laquelle nous correspondions de manière à ce que Mary Sue puisse lire aussi. Je vous le délivre, mais vous devrez vous en contenter car ce sera la seule et unique fois que je le mentionnerai. Je ne peux pas en parler.⁹⁵³

Voici le poème qui lui vint le dimanche 12 octobre 1975 :

From the deep waters of sleep	Depuis les eaux profondes du sommeil
From the deep waters of sleep I wake up to consciousness.	Depuis les eaux profondes du sommeil je me réveille à la conscience.
In the distance I hear a train rumbling in the early morning.	Au loin, j’entends un train gronder au petit matin.
It is going East and passes the border. Then it will stop.	Il va à l’est et passe la frontière. Ensuite il s’arrêtera.
I feel my heart beating too. It will go on beating for some time.	Je sens mon cœur battre aussi. Il battra encore pour un moment.
Then it will stop.	Puis il s’arrêtera.
I wonder if the little heart that has beaten with mine, has stopped.	Je me demande si le petit cœur qui a battu avec le mien s’est arrêté.
When he passed the border of birth, I laid him at my breast,	Quand il franchit la frontière de la naissance, je l’ai couché sur mon sein,
Rocked him in my arms.	Je l’ai bercé dans mes bras.
He was very small then.	Il était tout petit alors.

⁹⁵³ Cité dans BEENKER, Erik, « Bas Jan Ader (1942–1975 missing at sea). The man who wanted to look beyond the horizon », dans WOLFS, Rein (éd.), *Bas Jan Ader: Please don't leave me*, Catalogue d’exposition 28 avril - 2 juillet 2006 au Camden Arts Centre, Londres, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, p. 11.

A white body of a man, rocked in the arms of the waves, Is very small too.	Un corps blanc d'homme, bercé dans les bras des vagues, Est aussi tout petit.
What are we in the infinity of ocean and sky? A small baby at the breast of eternity.	Que sommes-nous devant l'immensité de l'océan et du ciel ? Un petit bébé au sein de l'éternité.
Have you ever heard of happiness Springing from a deep well of sorrow? Of love, springing from pain and despondency, agony and death? Such is mine. ⁹⁵⁴	Avez-vous déjà entendu parler du bonheur jaillissant depuis le puits profond de la tristesse ? De l'amour, jaillissant depuis la souffrance et l'abattement, depuis l'agonie et la mort ? Tel est le mien.

La mère fait ici un rêve dans lequel l'image de l'artiste redevenu enfant dans le giron maternelle et maritime est assimilée à celle du sommeil et de la mort. La disparition tragique et inattendue de l'artiste a certainement contribué à l'admiration romantique qu'il a suscitée, comme si James Dean rencontrait Vincent Van Gogh, cependant, la puissance de ses œuvres et des images qui demeurent y est aussi pour quelque chose. La plupart de ses œuvres les mettent en scène dans des chutes, photographiées ou filmées en noir et blanc et en silence.

Dans *Fall I (Los Angeles)*, (Figure 162) film en noir et blanc, Ader est assis sur une chaise sur la crête du toit de sa maison de Los Angeles. La chaise se renverse et il tombe maladroitement du toit. Sa chute est ralentie par la pente moins abrupte du toit de la véranda, et il atterrit dans les buissons du jardin en contrebas. C'est son épouse qui le filme. Et bien que cette dernière ait indiqué qu'il s'était blessé à plusieurs reprises durant ses chutes, pour l'artiste ce qui compte ce n'est ni la préparation ni les conséquences de la chute, mais la chute elle-même. La fin de la chute marque aussi la fin de la vidéo.

⁹⁵⁴ Cité dans BEENKER, Erik, « Bas Jan Ader (1942–1975 missing at sea). The man who wanted to look beyond the horizon », dans WOLFS, Rein (éd.), *Bas Jan Ader: Please don't leave me*, Catalogue d'exposition 28 avril - 2 juillet 2006 au Camden Arts Centre, Londres, Rotterdam, Museum Boijmans Van Beuningen, 2006, p. 11-12. (Trad. de l'auteure)



Figure 162. Bas Jan Ader, *Fall I (Los Angeles)*, 1970

Film noir et blanc, 16mm, muet, 24", Filmée par Mary Sue Ader-Andersen

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

On retrouve le même principe dans *Fall II (Amsterdam)* (Figure 163) en 1970, dans lequel il roule à bicyclette sur les bords du canal de la ville avant de tomber dedans. Il tient le guidon à deux mains, et dans l'une d'elles, il tient un bouquet de fleurs, ce qui rend le guidage un peu compliqué. Il prend un virage un peu trop large et plonge, toujours juché sur sa bicyclette, dans l'eau.



Figure 163. Bas Jan Ader, *Fall II (Amsterdam)*, 1970

Film noir et blanc, 16mm, muet, 19", Filmé par Mary Sue Ader-Andersen

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

En 1971, il réitère l'expérience de la chute dans *Broken Fall (Organic)*, *Amsterdamse Bos, Holland* (Figure 164), court film dans lequel on le voit accroché à une branche d'arbre au début de la vidéo, et perdant peu à peu sa force, il en tombe, dans l'eau située dans le fossé en-dessous de lui.

Ainsi, ôtant toute motivation au préalable, Ader initie deux interprétations possibles. La première étant l'irréductible présence physique de la performance. L'artiste, en effet, expérimente la menace corporelle d'une situation de chute particulière. Il offre à son corps la signification possible de producteur et de porteur de sens. Le corps devient l'ultime mesure d'interprétation. Bien qu'Ader se soit gardé de parler de son travail, il a pourtant nié que son corps soit la seule et unique perspective pour appréhender son œuvre. En effet, il disait : « Je ne fais pas de *body-sculpture* ou de *body-art*. Quand je suis tombé du toit ou dans le canal, c'est parce que la gravité a montré sa maîtrise sur moi. »



Figure 164. Bas Jan Ader, *Broken Fall (organic)*, *Amsterdamse Bos, Holland*, 1971

Film noir et blanc, 16mm, muet, 1'4", Filmé par Peter Bakker

Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Ainsi, Ader ouvre son œuvre à une autre série de possibilités : la métaphore, l'allégorie, l'ironie et les récits correspondants de soi. Ses chutes se rendent disponibles en tant que symboles, allant de la défaillance subjective et de la dissolution jusqu'à celles d'un ordre théologique. Ader entreprend de façon répétitive de mettre en évidence les contradictions cartésiennes, entre l'expérience de la douleur physique et la production

intersubjective de la conscience. Dans son essai, *De l'essence du rire*, le poète Charles Baudelaire aborde la convention comique de tomber en termes de l'expérience de la fragmentation :

Ce n'est point l'homme qui tombe qui rit de sa propre chute, à moins qu'il ne soit un philosophe, un homme qui ait acquis, par habitude, la force de se dédoubler rapidement et d'assister comme spectateur désintéressé aux phénomènes de son moi.⁹⁵⁵

Ainsi, pour Baudelaire, la chute peut engendrer un sentiment de dédoublement. Une personne qui tombe perd la possession de sa propre conscience et devient un objet. Rire pendant la chute n'est pas seulement s'imaginer comme un autre spectateur, qui est un autre état subjectif, mais c'est aussi reconnaître la folie béate de la conscience face à sa propre constitution propre. Dans un certain sens, tomber, comme une union de l'esprit et de la matière, pourrait être vu comme une répétition de l'évènement impossible à éviter de la mort.

Cette analogie est palpable dans le court-métrage d'Ader *Nightfall* de 1971. (Figure 165) Ader se tient dans son garage, derrière une dalle de béton. La caméra enregistre l'artiste de manière frontale, depuis un point fixe. Sa figure est violemment éclairée par deux ampoules posées au sol. Après environ une minute, Ader ramasse une brique de béton et la lève jusqu'à son épaule gauche. Il la fait glisser dans sa main gauche et la tient comme un plateau. Le poids de la brique est palpable car on sent la difficulté de l'artiste à effectuer ces gestes. Il jette soudainement la brique au sol qui écrase une des ampoules. Il reste ainsi quelques instants, ramasse la brique de nouveau et répète le même procédé du côté droit cette fois. Lorsque la deuxième ampoule éclate, la vidéo est terminée.

Alors qu'il soulève de nouveau la brique, ce qui crée une certaine tension, le point culminant semble inévitable, la brique va tomber, et de fait *tombe*, et oblige la caméra à s'éteindre, puisqu'elle n'enregistre plus rien que le noir.

⁹⁵⁵ BAUDELAIRE, Charles, *De l'essence du rire et généralement du comique dans les arts plastiques*, Litteratura, 1^{ère} édition en 1855, p. 8.



Figure 165. Bas Jan Ader, *Nightfall*, 1971, film noir et blanc, 16mm, muet, 4'16"
Filmé par Peter Bakker, Museum Boijmans Van Beuningen, Rotterdam

Ici, le film se termine de façon abrupte par la logique irrévocable de la conscience éteinte. Cette séquence de causes simples et d'effets effectue un récit étonnamment incongru dans sa conclusion. La brique est le témoin de la démolition des lumières, mais il semble qu'il y ait une explication insuffisante quant au vide qu'elle laisse à la fin du film. La finalité brutale de la mort d'autrui, par voie de conséquence, crée une course similaire pour trouver le langage approprié dans le cas de cette rupture perturbante.

Certains artistes cèdent un jour ou l'autre l'interprétation de leur travail au public. Cependant, Ader a toujours semblé préoccupé par cette éventualité, et il réalise ces œuvres comme s'il en était absent. Conscient que les conceptions populaires de l'artiste tragique dominant la perception et la réception de l'art par le public, il se met volontairement dans la peau du génie tourmenté. Dans une série de photographies, Ader assume sa position d'artiste : *The Artist as Consumer of Extreme Comfort*, vers 1968 (Figure 166) le montre près d'un feu de cheminée, sirotant du vin et lisant un livre, un chien à ses pieds.

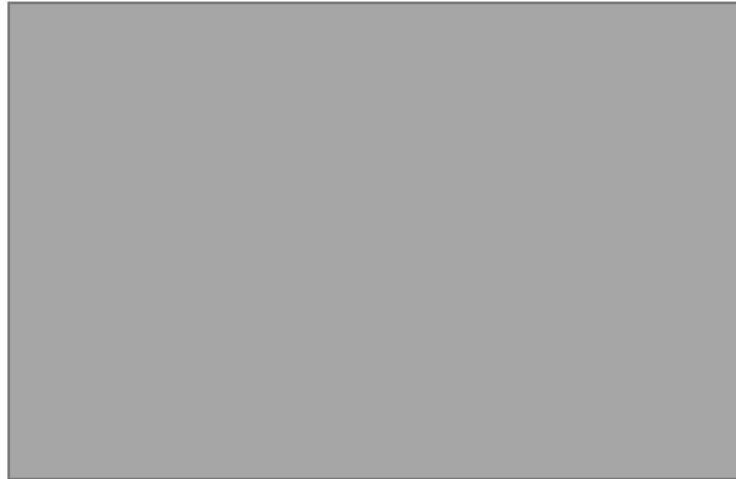


Figure 166. Bas Jan Ader, *The Artist as Consumer of Extreme Comfort*, vers 1968

Dans ses œuvres les plus tardives, le degré d'ironie est toujours palpable par l'intermédiaire de l'utilisation d'une imagerie kitsch et sentimentale, même si l'acte est difficilement cernable comme tel. La série de films et de photographies *I'm too Sad to Tell You*, 1970-1971 montre l'artiste pleurant devant la caméra et l'appareil photo. (Figure 167) Ce détournement du mélodrame hollywoodien et le gros plan sur les larmes deviennent une exhibition plutôt convaincante de l'émotion. Là encore, il isole l'action du contexte narratif, dont le contrepoint hollywoodien dépend pour créer de l'effet. Dans une version de cette œuvre, il a fait des photographies des cartes-postales, au verso desquelles il a écrit le titre et qu'il a envoyées aux participants du monde de l'art. Ainsi la « misère » personnelle de l'artiste tombe dans le domaine du consommable, un vide à conquérir. Il devient un souvenir. L'échec du langage pour transmettre une expérience, en l'occurrence « ma tristesse ne peut être dite par des mots », est vite supplanté par sa capacité à raconter des histoires. Ader prête, à dessein, à cette scène de désespoir une histoire romantique, celle de l'artiste misérable, néanmoins banalisée dans la translation.

Peut-être un parallèle pourrait-il être effectué entre ses tentatives de créer un personnage d'artiste et *In Search of the Miraculous*, (Figure 168) pièce dans laquelle il se remet à la merci de la mer. Une telle analogie, entre les forces linguistiques et les forces naturelles, est à l'œuvre dans d'autres de ses travaux. La force de la mer est dangereuse et aléatoire, elle menace l'intégrité du langage, dont l'ordre de logique cause/effet, départ/arrivée, début/fin produit une histoire en soi, mais le corps devient vulnérable et est en situation de précarité.

Le fait que le corps de l'artiste ne fut jamais retrouvé laisse toujours place à des spéculations de suicide, d'une nouvelle vie démarrée ailleurs ou de simple insouciance. Le dénouement ambigu de son histoire se confond avec son œuvre.



Figure 167. Bas Jan Ader, série de photographies *I'm Too Sad to Tell You*, 1970-1971

On peut d'ailleurs trouver un parallèle avec sa performance de 1972 *The Boy who Fell over Niagara Falls* (Figure 169). Il s'agissait alors de lire une nouvelle issue du *Reader's Digest*, qui raconte l'histoire d'une excursion en bateau dans les chutes du Niagara, par un capitaine et un passager âgé de 7 ans. L'issue était inévitable : le bateau a coulé. Cette histoire vraie est à la fois tragique puisque le capitaine est mort, mais aussi miraculeuse puisque l'enfant a survécu. Dans le cours narratif rapporté par l'artiste, les personnages dérivent vers des conséquences qui semblaient fatales, et comme le propre destin artistique d'Ader, l'ambiguïté est totale.



Figure 168. Bas Jan Ader, *In Search of the Miraculous*, 1975



Figure 169. Bas Jan Ader, *The Boy who Fell over the Niagara Falls*, 1972

Les œuvres d'Ader ou Klein ne sont pas les seules bien entendu à mettre en scène le corps, à jouer du réel, de la souffrance et de la chute.

La place du corps dans l'art a particulièrement été au cœur des œuvres des décennies d'après la Seconde Guerre Mondiale, « survenant dans un monde qui avait à peine eu le temps de panser les blessures physiques et psychiques de la première⁹⁵⁶ », qu'il s'agisse de sa représentation, de sa présence physique, comme support ou comme origine de l'œuvre. Il se fait image, et l'auteur autant que le sujet de l'œuvre porte les modalités de sa réception. Si les premières représentations venant de l'Antiquité étaient destinées à un usage rituel, symbolisant des croyances religieuses et permettant de mieux saisir le monde, celles de la deuxième moitié du XX^e siècle ont une multiplicité d'usages et d'interprétations qui diffèrent d'un artiste à l'autre.

L'artiste, c'est bien la figure qui se détache de ces créations. L'œuvre devient un miroir pour sonder les ressemblances, les différences, les inventions de soi, les métamorphoses et les fantômes, recréant sans cesse une identité désormais brouillée. Le corps n'est plus seulement un « contenu⁹⁵⁷ » dans l'œuvre, il fait œuvre tout entier. Même dans le domaine de la peinture, il prend une place nouvelle, notamment aux États-Unis où Jackson Pollock révolutionne la manière d'aborder une toile en couchant sa toile au sol et en laissant la couleur

⁹⁵⁶ WARR, Tracey, « Préface », JONES, Amelia, *Le Corps de l'artiste* (2005), Paris, Phaidon, 2011, p. 12.

⁹⁵⁷ *Op. cit.*, p. 11.

se répandre au gré des mouvements de balancé du pot percé au-dessus de celle-ci, mais aussi au gré des mouvements déambulatoires autour de la toile. Aucun autre artiste jusqu'à lui n'avait été autant révélateur d'une réelle « chorégraphie dansée » dans une gestuelle quotidienne. Le corps agissant, le traitement de la surface peinte, la peinture horizontale sont des ruptures formelles et conceptuelles liées à la prise en considération du corps. On passe de la représentation de la figure ambulante à l'ouverture sur des potentialités plastiques infinies liées au mouvement lui-même, et dont la marche fait partie intégrante, comme principe créateur agissant. Pollock marchant sur sa toile est l'acte créateur par excellence. Créer et être en train de créer. C'est faire de l'œuvre un lieu, comme une scène sur laquelle danser et laisser une trace indélébile. C'est rompre avec les problèmes de représentation, en acceptant d'être à la fois l'artiste, l'œuvre et le geste entre les deux.

C'est dans ce contexte qu'apparaissent les performances et les actions, les *happenings*, l'*action painting* ou encore les installations. Les performances ou *happenings* sont une autre manière de transposer l'acte créateur non plus en deux mais en trois dimensions. Le processus est tout aussi important que ce qui est présenté. Les représentants de l'Actionnisme viennois, comme Hermann Nitsch, Otto Mühl ou Günter Brus s'inspirent des massacres de la Seconde Guerre Mondiale, entre combats et extermination des juifs, en recréant des situations de torture, de massacre et de sacrifice, Paul McCarthy ou Carolee Schneemann tentent de briser les tabous liés au corps. L'œuvre autant que le geste et l'idée comptent dans sa réception. La représentation du corps de l'artiste devient essentielle, et il est une source privilégiée, un sujet à creuser, qui permettent d'aborder des questions multiples autour du genre, de la beauté, de la nudité, de la souffrance, du danger et de la limite. Dans une quête de la singularité du geste et de la monstration de soi, les artistes font de leurs œuvres des possibilités de mises en scène, qui génèrent des transgressions. Yves Klein fait du corps féminin un « pinceau », dans ses *Anthropométries*, en les enduisant de peinture monochrome bleue dont il orchestre le passage à la toile, qui en garde la trace.

Les notions de temps/temporalité et surtout l'événement imprègnent les créations du compositeur John Cage et du chorégraphe et danseur Merce Cunningham, mais aussi de l'artiste Allan Kaprow. Le duo présentait en 1952 un événement sans titre au Black Mountain College, l'université expérimentale fondée par John Andrew Rice en Caroline du Nord. Cette création se situait à mi-chemin entre spectacle de danse, projection de films et lecture de différents textes, auxquels s'intercalaient également des séquences d'improvisation abstraite.

Tandis que Kaprow proposait ses premiers « happenings », littéralement « ce qui est en train de se produire », à la Reuben Gallery de New York dès l'année 1959.

Héritiers des artistes dadaïstes et des surréalistes, qui prônaient des expériences transdisciplinaires, ces artistes s'intéressent également à la frontière entre art et non-art, une question déjà posée au début des années 1910 par l'artiste Marcel Duchamp et son *readymade*. Leurs « happenings » font intervenir les artistes eux-mêmes, mais aussi les spectateurs. La question du théâtre disparaît au profit d'un art en train de se faire, et tout se mélange, théâtre, danse, arts plastiques, musique. Le terme de « mixed media » fait son apparition, c'est-à-dire « technique mixte », qui est une autre formulation de la transdisciplinarité théorisée entre autres par le philosophe Edgar Morin dans *Science avec conscience* (1982) par l'établissement de « la pensée complexe⁹⁵⁸ », étymologiquement « tissée ensemble ».

Autrement dit, les diverses complexités que j'ai évoquées (la complication, le désordre, la contradiction, la difficulté logique, les problèmes de l'organisation, etc.), tout ceci tisse la complexité : *complexus*, c'est ce qui est tissé ensemble ; c'est le tissu venu de fils différents et qui sont devenus un. Autrement dit, tout cela s'entrecroise et s'entretisse pour former l'unité de la complexité ; mais l'unité du *complexus* ne détruit pas la variété et la diversité des complexités qui l'ont tissé.⁹⁵⁹

Comme le rappelle le théoricien du théâtre Marvin Carlson dans la préface de l'ouvrage de Katia Arfara consacré aux théâtralités contemporaines⁹⁶⁰, Kaprow utilise comme point de départ de ses démarches créatrices le cubisme, qui par l'utilisation du collage et donc l'ajout de matières extérieures à la toile à cette dernière, en faisait un support de « techniques mixtes », les fameux *mixed media*. Une fois sortis de la contrainte de la toile comme support, les artistes se sont servis de l'environnement pour reproduire cette technique et aboutir aux assemblages, aux environnements et aux installations, qui ont débouché parfois sur une réévaluation des principes esthétiques de réception de l'œuvre, l'objet fini en tant que tel n'étant plus la seule dimension à retenir, mais bien les conditions de sa conception, sa

⁹⁵⁸ À laquelle Edgar Morin consacra un ouvrage quelques années plus tard : MORIN, Edgar, *Introduction à la pensée complexe*, Paris, Seuil, coll. « Sciences Humaines. Essais », 1990.

⁹⁵⁹ MORIN, Edgar, *Science avec conscience* [1982], Paris, Seuil, coll. « Points. Sciences », 1990, p. 175.

⁹⁶⁰ ARFARA, Katia, *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011.

poïétique et son processus de création. La poïétique, telle que définie par René Passeron « observe et décrit les conduites créatrices telles qu'elles apparaissent dans leur contexte historique, à travers les documents et confidences concernant les divers moments du processus, et relève les facteurs pulsionnels, intentionnels, technologiques, idéologiques, etc. ayant infléchi ces conduites.⁹⁶¹ » D'autre part, l'importance du collage et de l'hétérogénéité des éléments constitutifs d'une œuvre trouve un écho considérable dans les processus des artistes de notre corpus.

Carlson, théoricien américain, s'étonne de voir combien les artistes issus du théâtre et de la danse en particulier se sont finalement peu intéressés aux autres disciplines, même jusque dans le dernier quart du XX^e siècle.

Ainsi, tout en ayant considérablement élargi leurs champs d'intérêt, la danse, le théâtre et les arts plastiques se cantonnent, de manière étonnante, aux frontières traditionnelles de leurs diverses disciplines. Cela est d'autant plus étonnant que des artistes de renom continuent de franchir ces frontières et de créer des œuvres majeures qui ne se prêtent guère à une étude dans des structures traditionnelles.⁹⁶²

Et l'auteur d'aller plus loin en montrant (encore ?) la primauté des arts plastiques dans la porosité qu'ils ont su ériger comme principe fondateur. Si l'auteur nuance cette affirmation en montrant le rétro-pédalage du monde de l'art dès lors que les frontières paraissent disparaître, tout en regrettant que la performance n'ait pas plus imprégné d'autres pratiques artistiques, en particulier la photographie. La convergence des arts plastiques et des arts scéniques à laquelle Carlson et Arfara appellent de leurs vœux⁹⁶³ est précisément au cœur des créations que nous nous proposons d'analyser dans cette thèse.

⁹⁶¹ PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, Ae2cq/Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Poïétique », 1996, p. 75.

⁹⁶² CARLSON, Marvin, « Préface », dans *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011, p. Xi.

⁹⁶³ Prenant ainsi à contrepied l'idée défendue par Michael Fried que les arts plastiques, et en particulier l'art minimaliste, ont dépassé le théâtre et doivent continuer à le faire. N'oublions pas que le Pop Art va aussi bouleverser le rapport à l'œuvre d'art, et que la médiatisation et la reproduction mécanique, utilisée par exemple par Andy Warhol, apportent également leur lot de changements de paradigmes. D'autre part, la question que soulève Katia Arfara à la fin de son introduction est celle que nous nous sommes posé à la lecture de l'article de Fried « Art and Objecthood » : « à quel théâtre Fried s'attaque-t-il dans "Art et Objectivité" ? » ARFARA, Katia, *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011, p. 3.

Ces dimensions rejoignent les préoccupations corporelles des artistes de l'époque. La relation à soi mais aussi à l'espace va peu à peu mener les artistes à bouleverser les modes habituels de représentation des corps des interprètes sur les scènes, mais également dans les créations plastiques et visuelles.

Cette tendance va particulièrement imprégner l'art de la performance et le renouvellement de la danse. Lorsque le corps devient l'outil du peintre, comme dans les œuvres d'Yves Klein, lorsque le corps est mis en tension par rapport à une attache, un environnement et son propre poids comme chez Dennis Oppenheim⁹⁶⁴ dans *Parallel Stress* (1970), lorsqu'il rappelle la précarité de la vie, comme dans l'œuvre *Shoot* (1971) de Chris Burden⁹⁶⁵, ou lorsqu'il est soumis à un bouleversement gravitaire, comme dans les créations de la chorégraphe américaine Trisha Brown, c'est le refus ou l'acceptation de la chute, c'est notre condition gravitaire qui est remise en question.

Dans *Parallel Stress* (Figure 170), Oppenheim s'intéresse aux limites de son propre corps. Dans une partie de la performance réalisée en mai 1970, il suspend son corps par ses extrémités, mains et pieds sur deux pans de mur pendant 10 minutes, s'efforçant de résister à l'attraction de la gravité pour maintenir une position horizontale jusqu'à ce qu'il ne puisse plus tenir la pose et s'effondre au sol. Selon le texte accompagnant les images, la photographie

Rappelons que les références de Fried en matière de théâtre sont Brecht et Artaud. Le critique américain rejette l'idée du théâtre épique du dramaturge allemand, en particulier ses visées politiques. Les attentes de Brecht incluaient notamment une participation du spectateur à réfléchir, à développer des opinions, à se confronter aux siennes. La question de la distanciation entre le spectateur et l'œuvre était par ailleurs primordiale, elle permettait ainsi d'éviter l'identification aux personnages montrés sur scène et rejetait en bloc l'imitation et la ressemblance. Cette question s'accompagne d'une nouvelle conception du jeu de l'acteur, qui ne doit pas dissimuler qu'il *joue*. Ces points centraux, la distanciation et le jeu montré, appellent alors à un déroulement du spectacle non linéaire entrecoupé de commentaires ou de chansons, qui rappellent sans cesse au spectateur qu'il est au théâtre et que tout est feint en quelque sorte. Or, Fried craint que cette méthode n'ait ses limites, notamment dans la relation avec le spectateur.

⁹⁶⁴ Artiste, performeur, sculpteur et photographe américain (1938-2011). Il a fait partie du Land Art, et d'ailleurs, on pourrait considérer *Parallel Stress* comme une performance s'inscrivant dans ce mouvement, puisqu'elle est le résultat de la rencontre entre l'artiste et un environnement que l'on peut qualifier de paysage urbain, ce qui n'est pas systématique dans le mouvement. Cependant, cette œuvre marque une transition dans son travail, puisque son corps devient matériau, le faisant basculer dans le Body Art.

⁹⁶⁵ Après des études d'arts visuels, de physique et d'architecture à l'Université de Pomona et à l'Université de Californie à Irvine, Burden (1938-2015) devient professeur à l'Université de Californie à Los Angeles en 1978. Il fait ses premières performances au début des années 1970.

a été prise au moment où la position la plus difficile avant l'effondrement. On voit ses mains agrippant des parpaings et ses pieds accrochés à un autre mur parallèle. Son dos se cambre alors qu'il se penche face contre terre dans un espace vide. Le corps est *parallèle* au sol et en tension extrême, *stress*. Il est aussi parallèle au pont visible en arrière-plan et auquel sa position arquée renvoie. Oppenheim contredit donc la verticalité inhérente à la posture dressée du corps humain sur terre. Il ne subit pas l'attraction gravitaire, ou du moins tente-t-il de lutter contre elle. La durée de la performance montre l'expérience limite – voire limitée – qu'il propose par l'endurance et l'effort physique que représente le fait d'être suspendu par les extrémités, puisque son corps finit par lâcher et tombe sur le sol.

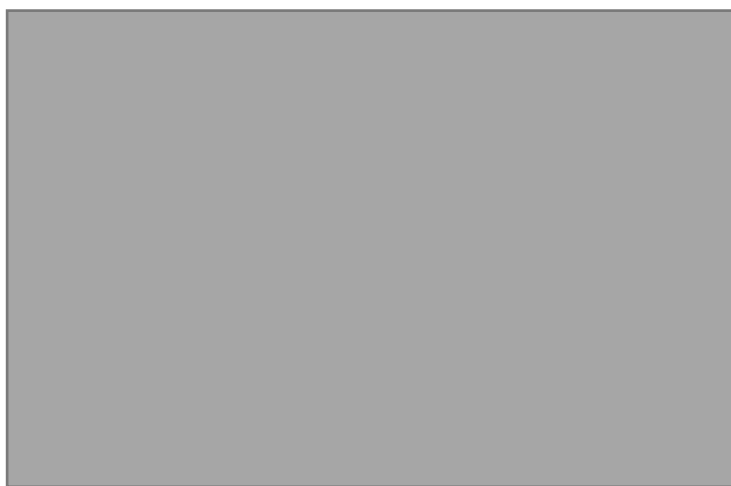


Figure 170. Dennis Oppenheim, *Parallel Stress*, 1970

Performance, New York (entre les ponts de Brooklyn et de Manhattan en haut et Long Island en bas), Tate Gallery, Londres (photos prises par Joshua Kalin)

La seconde partie de la performance se déroule dans un terrain vague de Long Island où il est resté une heure dans cette position. Son corps étiré cette fois dans le sens opposé n'en est pas davantage dans une position confortable. Il subit l'activité gravitaire sans lutter contre elle, et son corps suit la courbure du terrain sur lequel il se trouve. Ce rapport à la pesanteur modifie la perception du corps et de ses limites. Le résultat commun à ces deux séquences de la performance documentée par ces deux photographies est l'image du corps de l'artiste : son corps est arqué, ses bras sont tendus vers le haut et ses jambes étirées. La singularité de ces deux photos repose sur le choix des lieux et des espaces différents qui n'opèrent pas le même « stress » sur le corps de l'artiste, même si dans les deux cas, ce dernier est parallèle au sol sur lequel il est étendu.

Chris Burden explore les limites du corps un peu plus loin, dans des performances « exagérément, voire comiquement, machistes⁹⁶⁶ », préfigurant d'une certaine manière les crises de la masculinité que connaît notre époque. Dans *Shoot*, performance réalisée le 19 novembre 1971, il se fait tirer dessus par un ami avec une carabine 22 long rifle, à une distance de 5 mètre environ. L'action et l'impact de la balle dans son bras sont l'événement. Selon Burden, les personnes présentes dans la galerie du F Space étaient coupables de l'acte qui lui avait été infligé, car aucune d'entre elles n'était intervenue pour l'en empêcher. La galerie située non loin des studios d'Hollywood avait aussi un intérêt symbolique : l'artiste réalise ses performances sans trucages, la balle était réelle, la blessure et le sang aussi.

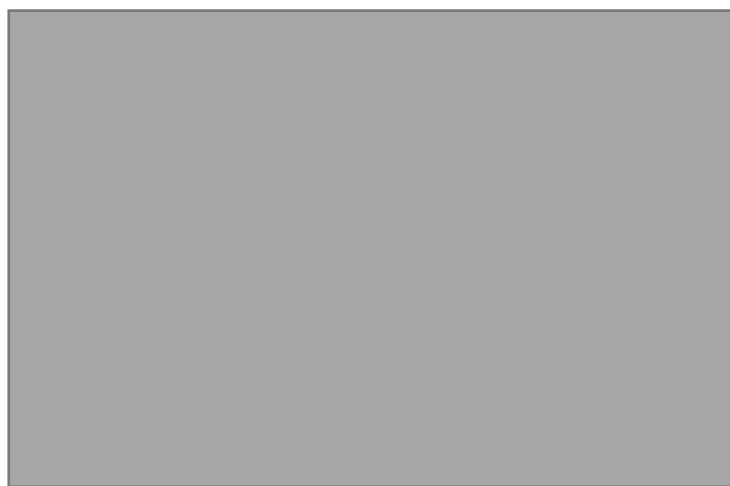


Figure 171. Chris Burden, *Shoot*, 1971

Performance au F Space de Santa Ana, Californie, 19 Novembre 1971 © 2018 Chris Burden

Au-delà de la tentative de culpabilisation des personnes présentes, Burden cherche et les expériences extrêmes et dangereuses, cherchant ses propres limites, et la provocation. Il réitérera en 1974 avec la performance *Trans-fixed* pour laquelle il s'est fait crucifier sur l'habitacle d'une Coccinelle Volkswagen bleue. On lui planta des clous dans les mains étendues sur le toit de la voiture. Ensuite, la porte du garage fut ouverte et la voiture en sortit à toute vitesse. Après deux minutes, c'était terminé, la voiture fut rangée de nouveau dans le garage et la porte fermée. En choisissant la Volkswagen, c'est-à-dire en allemand « la voiture du peuple », Burden voulait que sa crucifixion soit synonyme de libération, pour lui, mais

⁹⁶⁶ JONES, Amelia, « Essai. Retour au corps, là où toutes les failles se produisent dans la culture occidentale », dans *Le Corps de l'Artiste*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Phaidon, coll. « Beaux-arts-thème & mouvement », 2005, p. 21.

pour tout un chacun aussi. La volonté d'évoquer le Christ dans cette performance était présente, elle évoque la transsubstantiation, moment durant lequel le pain et le vin de l'Eucharistie symbolisent le corps et le sang du Christ, et aussi les épisodes des stigmates laissés notamment par les clous plantés dans les paumes du Christ.

La figure de l'artiste sacrifié a particulièrement été vive au tournant des années 2000, en raison des attentats du 11 Septembre 2001 à New York.

Résonances de la chute après le 11 Septembre 2001

La perception de la chute d'un corps depuis une tour, depuis une fenêtre n'a probablement pas le même retentissement en Europe qu'aux États-Unis. Les vives réactions que la performance de Kerry Skarbakka au Musée d'Art Contemporain de Chicago intitulée *Life Goes On* en 2005 en témoignent. Les attentats du 11 Septembre⁹⁶⁷ qui ont frappé le peuple étatsunien et plus précisément ses institutions visées – lieux de l'exercice du pouvoir mais aussi symboles de l'économie mondiale et du monde de la finance – seront ressentis au-delà du territoire états-unien, produisant une onde de choc au niveau international.

Cependant, la référence à ce jour représenterait dans le cœur du public américain un tabou lié au sens que la population a développé autour du patriotisme, de l'appartenance à une nation et du devoir de mémoire qui fonderait le peuple comme un vaste ensemble soudé par les mêmes valeurs. Les commémorations des événements historiques des États-Unis ont en effet un résonnement médiatique très important, à l'exemple du « Memorial Day », célébrant le dernier lundi du mois de mai toutes les guerres dans lesquels les Forces armées du pays ont participé.

⁹⁶⁷ Pour mémoire, le 11 septembre 2001 à 8h46 du matin, un Boeing 767 percute la façade de la tour Nord du World Trade Center. Seize minutes plus tard, un autre avion 767 fracasse la tour Sud.

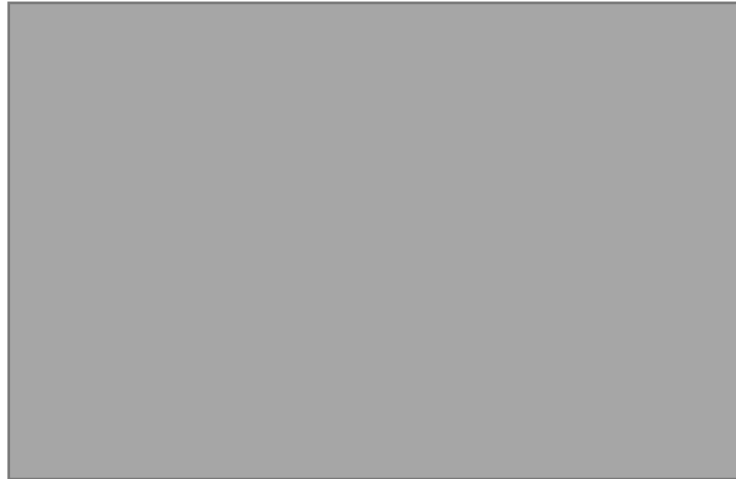


Figure 172. Kerry Skarbakka, *Life Goes On - On Lookers*, 2005

© Kerry Skarbakka

Dans sa série de photographies issue de la performance *Life Goes On*, Kerry Skarbakka réactualise le *Saut dans le vide* d'Yves Klein, mais le contexte est totalement différent. (Figure 172) L'incompréhension du public à laquelle il a dû faire face met en exergue le caractère disruptif de l'art. L'artiste a cherché à convoquer une réparation et à provoquer une réaction émotionnelle dans le public, mais dans le contexte étatsunien, nous pouvons dire qu'il a manqué son but.

La reconfiguration du lieu même du World Trade Center en lieu de commémoration (Figure 173) indique la puissance avec laquelle les attentats ont marqué les esprits et le pays. Là où étaient érigées les deux tours, se trouvent aujourd'hui deux bassins encadrés d'une chute d'eau. Au niveau du sol, se dressent des balustrades sur lesquelles figurent les noms des victimes des attentats. Il s'agit symboliquement d'éteindre les flammes par l'eau, qui bruisse en permanence dans le quartier d'affaires. C'est aussi par l'eau que sont reconnues les victimes qui avaient disparu.



Figure 173. Vue d'un des bassins du *Mémorial du World Trade Center*, New York, 2006-2011 (Architectes Michael Arad, Peter Walker and Partners, Davis Brody Bond et l'agence Snøhetta)

Les enjeux de la commémoration sont également retrouvés dans l'art et l'histoire, et surtout irriguent la manière dont les artistes contemporains abordent l'actualité. Et si habituellement la mémoire relève des archives, son usage peut parfois susciter un certain nombre d'interrogations ou des controverses.

Dans un article intitulé « 9/11 as Avant-Garde Art ? », le théoricien spécialiste de la performance Richard Schechner interroge l'histoire de l'esthétisation des événements dits réels en partant des avant-gardes du début du XX^e siècle, et notamment dans les appels à la violence qu'elles ont souvent émis dans leurs manifestes et les performances organisées, jusqu'à son expérience personnelle des événements du 11 Septembre, depuis le balcon de son appartement new-yorkais situé dans le quartier de Greenwich Village.

Schechner fait alors coïncider son expérience de l'attentat du World Trade Center avec celle d'un spectateur au cinéma ou au théâtre. L'événement devient selon lui « un film muet en couleurs » (« a silent movie in full color »)⁹⁶⁸. Son expérience cinématographique depuis son balcon se passe comme si ça n'avait pas réellement lieu sous ses yeux, mais dans une sorte de passé lointain. Ses réflexions sont à prendre en considération dans le contexte d'une esthétique – voire d'une esthétisation – de la violence, même lorsqu'il place les événements du 11 Septembre dans cette trajectoire.

⁹⁶⁸ SCHECHNER, Richard, « 9/11 as Avant-Garde Art ? », dans *PMLA*, n° 124, vol. 5, p. 1828.
484

En réaction à l'événement, le compositeur Karlheinz Stockhausen a fait une déclaration très critiquée le 16 septembre 2001, lors d'une conférence de presse qu'il donnait à Hambourg, soit quelques jours après les attentats, dans laquelle il compare les terroristes à des artistes :

Ce qui est arrivé, c'est...c'est naturellement – et là il faut que vous tous vous accomplissiez une révolution dans vos cerveaux – la plus grande œuvre d'art qui ait jamais été donnée. Que des esprits accomplissent en un seul acte quelque chose, que nous-mêmes en musique ne pourrions jamais rêver, que des gens s'entraînent comme des fous, dix ans durant, de manière totalement fanatique pour un concert...et puis meurent. [//hésite] Et c'est la plus grande œuvre d'art possible pour le cosmos tout entier. Représentez-vous tout de même ce qu'il s'est passé. Ainsi il y a des gens, qui sont tellement concentrés sur une représentation, et là, cinq mille personnes sont projetées vers la résurrection. En un instant. Ceci, je ne pourrais pas le faire. En comparaison, nous, en tant que compositeurs, ne sommes absolument rien [...]. Imaginez que je puisse créer une œuvre d'art maintenant, et que vous soyez tous non seulement sidérés, mais aussi que vous soyez abattus sur-le-champ. Vous seriez morts et vous renaîtriez, parce que vous perdez votre conscience, parce que cela est tout simplement trop fou. Maints artistes cherchent également à dépasser les frontières de ce qui est absolument concevable et possible, afin que nous nous réveillions, afin que nous nous ouvrons à un autre monde. Alors je ne sais pas si les cinq mille ont ressuscité, mais quelque chose comme ça. En un clin d'œil. [Il claque des doigts] C'est incroyable.⁹⁶⁹

Là où Schechner instaure une distance avec l'événement par le biais de la manière dont il a assisté aux attentats à New York, Stockhausen pousse l'idée plus loin en admettant que les terroristes sont des artistes qui ont accompli et réalisé la plus grande œuvre d'art. Cette réflexion – somme toute discutable – interroge l'art et la violence et nous pousse à nous demander si toute atrocité perpétrée dans le courant de l'histoire de l'humanité pourrait ainsi trouver une justification artistique et esthétique *a posteriori*.

⁹⁶⁹ « "Huuuh !" Das Preßgespräch am 16. September 2001 im Senatszimmer des Hotel Atlantic in Hamburg, mit Karlheinz Stockhausen », dans DIDEIUS, Ulrich, GRONEMEYER, Gisela, OEHLSCHALÄGEL, Reinhard (éd.), *Musiktexte, Zeitschrift für Neue Musik*, n° 91, Cologne, Musik Texte, novembre 2001, p. 76–77. Il s'agit de la retranscription de l'enregistrement, réalisé par le Norddeutscher Rundfunk (NDR), de la conférence. (Traduit de l'allemand par l'auteure.)

3.2.a. La photographie pour raconter une chute tragique

La chute de ces hommes et de ces femmes lors des attentats a été perçue comme une chute de l'humain dans sa totalité, un manquement à son humanité. Touchée en plein cœur, elle a reconfiguré la manière d'appréhender ce mouvement dans une Amérique meurtrie. La performance de Skarbakka a retenti quatre ans après les faits, mais d'autres artistes, ont été marqués par ces attentats et par cette image des tours en feu et des corps qui s'échappaient par leurs fenêtres, trouvant la mort d'un côté ou de l'autre.

Richard Drew est un photographe travaillant pour l'agence mondiale Associated Press. Au moment des attentats, Drew est à New York, occupé à photographier un défilé de mode de maternité, lorsque son éditeur l'appelle et lui apprend ce qui est en train de se passer. Il saute dans le premier métro et lorsqu'il arrive sur les lieux, les deux tours sont déjà en feu, la foule massive se bouscule, les gens hurlent, et le bruit des tours dans les flammes est assourdissant. Il court en direction des ambulances, et comprend par les cris autour de lui que des personnes sautent depuis les fenêtres des deux tours. Drew est habitué aux événements graves, il figurait parmi les quatre photographes qui ont photographié l'assassinat de Robert Francis Kennedy⁹⁷⁰ le 6 juin 1968 à Los Angeles, alors sénateur de l'État de New York.

Le 11 Septembre 2001, Drew capture une image d'un homme se jetant dans le vide depuis la tour Nord du World Trade Center. (Figure 174) Sa photographie a été reprise par des centaines de journaux dans le monde entier le lendemain des attentats, dont en page sept du *New York Times*. Les réactions contre cette publication montrant un homme mort dans un attentat ont été si virulentes, notamment en raison des questions éthiques qu'elle soulevait, au point que l'image fut retirée des médias dès le 13 septembre. Cette photographie a suscité de nombreuses réactions, y compris d'artistes, qui se sont appropriés l'image pour réaliser des œuvres dans des collages, des films ou même des romans. C'est un article paru dans le magazine américain *Esquire* qui donne son nom à la photo. Un titre que reprendra l'écrivain

⁹⁷⁰ (1925-1968) Frère du 35^e Président des États-Unis John Fitzgerald Kennedy (1917-1963), lui-même assassiné le 22 novembre 1963 à Dallas.

Don DeLillo pour son roman paru en 2007, qui trouve un écho particulier avec la performance *Life Goes On* de Kerry Skarbakka.

L'image est associée à un tout, un grand ensemble que l'image elle-même ne montre qu'à peine. La verticalité des lignes de la tour forme un fond abstrait qui isole et donne encore plus de relief à cet homme que l'on aperçoit, tête en bas, dans le vide, comme suspendu. On ne voit ni d'où il vient, ni où il va, et pourtant l'issue, nous la connaissons. Le sol et la mort ne sont plus très loin. Malgré tout, l'image porte une certaine poésie, dans cet état « entre », dans le mouvement vertical des lignes et du corps plongé vers le bas, cette suspension que la photo grave.



Figure 174. Richard Drew, *Falling Man*, Source Associated Press (2001)

Cette image établit la question du lien entre art et mort, établi par Bataille et notamment la place du photographe comme témoin lors d'événements tragiques. De plus, elle ancre de manière indélébile pour nos êtres vivants la mort d'un homme qui reste suspendue, éternelle, ou pour citer Roland Barthes c'est « l'image vivante d'une chose morte⁹⁷¹ ». Pour Richard Drew, sa photographie est silencieuse⁹⁷², il est en ce sens proche de la pensée de Barthes selon laquelle :

⁹⁷¹ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 123.

⁹⁷² « It's a very quiet photograph » Drew says about “The Falling Man.” « It's not like a lot of other violent photographs from other disasters. » Cité dans KATIE, Serena, « The Story Behind “The Falling Man,” The Tragic Photo Of A 9/11 Jumper », *All that's interesting*, site internet dédié à l'Histoire et à la Science, 25 avril 2019, [En ligne] URL : <https://allthatsinteresting.com/the-falling-man>

La photographie doit être silencieuse (il y a des photos tonitruantes, je ne les aime pas) : ce n'est pas une question de « discrétion », mais de musique. La subjectivité absolue ne s'atteint que dans un état, un effort de silence (fermer les yeux, c'est faire parler le silence). La photo me touche si je la retire de son bla-bla ordinaire : « *Technique* », « *Réalité* », « *Reportage* », « *Art* », etc. : ne rien dire, fermer les yeux, laisser le détail remonter seul à la conscience affective.⁹⁷³

Ce qui nous intéresse dans cette citation de Barthes, c'est ce qu'il met entre parenthèses, comme pour mieux l'encadrer : le silence, le bruit et les yeux fermés. Aux images bruyantes, Barthes oppose celles qui suspendent temps et activité, celles qui attirent le regard, et qui pourtant résonnent en nous une fois que nous fermons les yeux. En ce sens, la photo de Drew *The Falling Man* fait échapper le corps de cet homme à l'événement lui-même, au fracas du verre et du feu que tout spectateur ou témoin des attentats a encore en mémoire, vingt ans après. Il y a là pourtant une contradiction, tant cet événement a marqué les sociétés, les politiques en matière de défense nationale et de sécurité et l'économie mondiale. L'image capturée par Drew est celle d'un homme qui tombe, *juste* celle d'un homme qui tombe.

Dans un documentaire réalisé par Henry Singer en 2006, Drew déclare :

J'aime vraiment celle-ci [cette photographie]. Elle vous frappe. C'est juste quelque chose, ce quelque chose...que vous reconnaissez. Je ne vois pas ça comme la mort de cette personne, mais comme faisant partie de sa vie. Il n'y a pas de sang, pas d'entrailles. [...] C'est juste une personne qui tombe.⁹⁷⁴

Il montre ce que les spectateurs français rivés devant leur poste de télévision ou de radio ne pouvaient pas voir : le tragique individuel pris dans le flot du politique.

Par ailleurs, Drew a à la fois documenté l'événement du 11 Septembre et rendu visible un événement tragique, la mort d'un homme, qui glissera par la suite vers le geste artistique, et toutes les questions que le lien entre l'art et la limite – de la mort – impose.

⁹⁷³ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 88-89.

⁹⁷⁴ DREW, Richard dans SINGER, Henry, *9/11, The Falling Man*, Film documentaire pour la télévision britannique, 71 minutes, Londres, Channel Four Television Incorporation, 2006. Le film se trouve en ligne, URL : <https://vimeo.com/178255498> (Dernière consultation le 17 juin 2021)

Cette question du détail, ce « quelque chose » dont parle Drew est ce qui rend l'image si éloquente, qu'elle se passerait de tout commentaire. À la différence des œuvres des artistes que nous convoquons dans notre thèse, ce qui se passe dans l'image, puisqu'elle fait partie de la catégorie du photojournalisme, n'est pas mis en scène, *c'est arrivé*. Nous voyons une nouvelle illustration de la pensée développée par Barthes à propos de la photographie :

Un détail emporte toute ma lecture : c'est une mutation vive de mon intérêt, une fulguration. Par la marque de *quelque chose*, la photo n'est pas *quelconque*. Ce *quelque chose* a fait *tilt*, il a provoqué en moi un petit ébranlement, un *satori*, le passage d'un vide (peu importe que le référent en soit dérisoire). Chose bizarre : le geste vertueux qui s'empare des photos « sages » (investies par un simple *studium*) est un geste paresseux (feuilleter, regarde vite et mollement, traîner et se hâter) ; au contraire, la lecture du *punctum* (de la photo pointée, si l'on peut dire) est à la fois courte et active, ramassée comme un fauve.⁹⁷⁵

L'objet du *punctum* dans la photographie rejoint la pensée de Daniel Arasse dans son ouvrage consacré au détail dans la peinture⁹⁷⁶. Si le *punctum* « qui part de la scène, comme une flèche, et vient [nous] percer⁹⁷⁷ » n'est pas un artifice, un élément que le photographe aurait ajouté dans l'image, le détail pour Arasse est précisément celui-ci, ce qui donne parfois à l'œuvre un degré de lecture supplémentaire. En revanche, il peut tout autant nous « percer », pour reprendre le terme de Barthes.

Dans le documentaire de Singer, les témoignages de personnes et employés de bureaux des tours jumelles qui ont perdu conjoints, collègues ou amis font apparaître l'image de Richard Drew dans toute sa dimension quasi iconique. Michael Hirsch, éditeur du journal *The Morning Call* évoque un sentiment d'« horreur » et d'« obscénité » à regarder cette image si intime, si intense, qu'il a l'impression de voler l'humanité de cet homme, qui lui rappelle la difficulté qu'il avait éprouvée à regarder la photo prise par le photojournaliste Eddie Adams le 1^e février 1968 à Saïgon, celle de l'exécution d'un homme en pleine rue⁹⁷⁸.

⁹⁷⁵ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 80-81.

⁹⁷⁶ ARASSE, Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture* (1992), Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 1996.

⁹⁷⁷ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 49.

⁹⁷⁸ Pour se remémorer l'événement et les conditions de la prise de vue par le photographe, voir l'article de BONNET, Cyril, « l'exécution de Saïgon : quand le photographe devient l'ami du tueur », dans *Le*

La prise du cliché par Adams coïncide avec le moment où le bourreau appuie sur la détente, et la grimace de l'exécuté est celle d'un homme en train de mourir. Nous comprenons l'intensité comparée par Hirsch entre ces deux images, même si celle de « *L'homme qui tombe* » ne montre pas le visage ni du bourreau ni de la victime, et que son corps, isolé dans le vide, est empreint d'une grâce étrange, que la Directrice de la Photographie du journal *Morning Call* Naomi Halperin note par ailleurs : « J'ai vu de la grâce. J'ai vu de l'immobilité, même s'il tombait. [...] J'ai vu une tranquillité, opposée à une mort bruyante et horrible.⁹⁷⁹ »

Le documentaire fait par ailleurs entendre la voix de personnes qui ont été choquées et qui se sont indignées en écrivant des courriers au *Morning Call* pour leur manque de « jugement », et ainsi témoigner leur colère et suggérer aux lecteurs du journal d'en interdire la lecture à leurs enfants. Au silence de la photo de Drew, nous pourrions même ajouter la légèreté de l'homme. Il passe, il traverse l'image, transcendant la mort, dépassant sa finitude par le cliché.

Malgré l'horreur, au-delà de celle-ci ou avec elle, de nombreux artistes ont été frappés par ce que dégageait la photo de Richard Drew. Parmi eux, l'artiste Carolee Schneemann entame une œuvre qu'elle finira en 2005 intitulée *Terminal Velocity* (2001-2005) (Figure 175).

Dans son œuvre, l'image de cet homme qui tombe est répétée à plusieurs reprises, donnant l'impression de diapositives d'un film qui ont été juxtaposées. L'artiste a scanné les pages des journaux dans lesquels l'image avait été publiée. Ces huit images peuvent être mises en regard des de personnes des centaines ont « choisi » de se donner la mort plutôt que de la subir dans les flammes et la fumée qui envahissaient les étages des immeubles. Il s'agit donc d'un collage de quarante-deux photographies noir et blanc qui rappellent les attentats du 11 Septembre, et en particulier donc, une sorte d'hommage à ces hommes et femmes qui ont sauté.

Nouvel Observateur, 30 août 2017 [En ligne] URL : <https://www.nouvelobs.com/photo/20170830.OBS3992/l-execution-de-saigon-quand-le-photographe-devient-l-ami-du-tueur.html> (Dernière consultation le 15 juin 2021)

⁹⁷⁹ DREW, Richard dans SINGER, Henry, *9/11, The Falling Man*, Film documentaire pour la télévision britannique, 71 minutes, Londres, Channel Four Television Incorporation, 2006. Le film se trouve en ligne, URL : <https://vimeo.com/178255498> (Dernière consultation le 17 juin 2021) ; citée dans Schotzko T. Nikki Cesare, *Learning how to Fall. Art and Culture after September 11*, New York, Routledge, 2015, p. 31.



Figure 175. Carolee Schneemann, *Terminal Velocity*, 2001-2005, Numérisations informatiques en noir et blanc à partir de journaux, impression jet d'encre sur papier, 243 x 213 cm
Musée départemental d'art contemporain de Rochechouart

À la même période, Schneemann travaille sur une variation de *Terminal Velocity* intitulée *Dark Pond* (2001-2005) (Figure 176). Cette œuvre est un collage de douze images digitales peintes à l'aquarelle et au crayon. Les images noir et blanc de *Terminal Velocity* sont reprises, d'autres sont ajoutées. Mais c'est surtout l'utilisation de la couleur qui attire notre regard, car elle embellit l'image et dissimule presque le sujet et les figures tombant que l'on voit flotter de manière répétitive à différents endroits de l'œuvre, comme s'ils étaient pris dans les flammes. La question même de « l'homme qui tombe », posée dans *Terminal Velocity* et d'une autre manière par la photo de Richard Drew, devient ici presque secondaire. La question de l'individualisation des corps est rendue moins dense par ce procédé, à la différence de *Terminal Velocity* dont les gros plans cherchaient à rendre cet élément plus présent.

Dans *Dark Pond*, la référence musicale chez Schneemann prend une nouvelle dimension. En effet, l'artiste utilise une méthodologie musicale dans une autre de ses œuvres : *Fuses : Part I of Autobiographical Trilogy* (1964-1967), qui fonctionne également dans *Dark Pond*. Pour *Fuses*, film dans lequel on voit des images explicites de l'artiste et de son compagnon, le compositeur Jim Tenney, Carolee Schneemann cite une méthodologie musicale comme référent immédiat. Dans *Dark Pond*, la question du rythme, de la variation, de la couleur même et d'une dynamique qui s'étend partout sur l'œuvre de manière organique est particulièrement prégnante ici. Ces éléments constituent des « bruits » qui rendent une sorte

de confusion visuelle et colorée dans laquelle Schneemann met tout son corps par le biais de la matière. Les coups de crayon, les taches de couleur déposées au pinceau font deviner la présence du corps de l'artiste, qui dans les années 1960-1970 était particulièrement impliquée dans des performances, pour lesquelles elle mettait son propre corps en jeu. Là où l'image de Drew propose une sorte de paradoxe, une proximité à distance, dans la représentation de l'homme qui tombe, tout cela dans un profond silence que le fond de l'image presque lisse – la façade de la tour – impose.

De cette manière, *Dark Pond* devient une interprétation plus personnelle de l'événement des attentats et de la manière dont ces images d'hommes et de femmes tombant des tours l'ont touchée intimement. Ses deux œuvres portant sur le même sujet répondent de deux manières distinctes au choc visuel que ces images ont provoqué en elle. D'une part, en dépit d'une répétition avec agrandissement des corps dans le vide, *Terminal Velocity* reste malgré tout à distance des corps par le biais de l'utilisation du noir et blanc, rendant hommage à ces victimes sans s'impliquer ; d'autre part, *Dark Pond* présente une attention au mouvement perceptible dans la couleur, ce qui n'est pas visible dans *Terminal Velocity*, dont la fragmentation, la répétition et le gros plan donnent l'effet d'un film, d'une pellicule de Super 8, passée sans son.



Figure 176. Carolee Schneemann, *Dark Pond*, 2001-2005, images digitales peintes à l'aquarelle et aux crayons de couleur, 150 x 160 cm, P.P.O.W. Gallery, New York

Par ailleurs, le titre de l'œuvre *Dark Pond* peut être traduit en français par « étang sombre » ou « étang noir ». Il s'agit donc de mettre en parallèle la chute et la béance vers

laquelle nous nous dirigeons. Ou alors peut-être ce titre pointe-t-il le point d'origine depuis lequel nous chutons ?

Pour autant, les deux œuvres de Schneemann ne participent pas à une re-création de l'événement ou de la chute, elles floutent même davantage nos souvenirs de cet événement précisément. Elles sont éloignées du réel, par leurs techniques, comme l'utilisation des gros plans répétés et les images de corps sur lesquelles sont appliquées des couleurs de manière à faire quasiment disparaître ces derniers le montrent. Par ailleurs, « plus on tente de s'approcher de ce qui est arrivé, plus notre mémoire devient comme pixellisée et floue.⁹⁸⁰ » Cette question de la mémoire et de l'évidence de réalité que certaines images montrent, en particulier dans le cas de photos prises par des reporters de guerre ou des journalistes, revient à ce que Susan Sontag écrit sur ce point : « Les photographies sont des pièces à conviction. Ce dont nous entendons parler mais dont nous doutons, nous paraît certain une fois qu'on nous en a montré une photographie.⁹⁸¹ » En effet, la photographie a ceci d'essentiel, notamment dans une utilisation à des fins de propagande politique, qu'elle renvoie nécessairement à quelque chose qui a eu lieu, dont elle atteste à la fois l'avènement mais aussi la mémoire et la trace dans les esprits, quand bien même elle aurait fait l'objet d'une mise en scène, comme le laissent penser les débats autour de la photo de Robert Capa *Falling Soldier*.

Dans le cas de Drew et Schneemann après lui, bien que l'image ne montre pas précisément les tours en feu ou les avions en train de les percuter, leurs photos renvoient bien à cet événement du 11 Septembre 2001, elles font partie de nos souvenirs liés ces événements. Elles rendent perceptibles leur impact sur l'humain, sur l'humanité.

L'intention de Carolee Schneemann était de rendre hommage afin de rendre compte du « chagrin vertigineux, de la colère et de la tristesse⁹⁸² » du spectateur. Le découpage et la juxtaposition d'images de corps qui tombent, suspendent le temps. Il est difficile de connaître le référent des images sans en savoir le contexte. La méthode de travail de Schneemann consiste essentiellement en un processus digital effectué sur ordinateur. En outre, la

⁹⁸⁰ SCHOTZKO, T. Nikki Cesare, *op. cit.*, p. 54.

⁹⁸¹ SONTAG, Susan, *op. cit.*, p. 18.

⁹⁸² SCHNEEMANN, Carolee, « Terminal Velocity », *Porcs*, 2001, citée par SCHOTZKO, T. Nikki Cesare, *Learning how to Fall. Art and Culture after September 9/11*, New York, Routledge, 2015, p. 51.

technique du gros plan progressif fait émerger une sensation d'empathie proche du « chagrin collectif⁹⁸³ ».

Le travail sur ordinateur permet un contact intime avec chaque isolement des figures dans leur espace déserté de déplacement. Dans ce cauchemar commun, les attributs visuels agrandis deviennent vivants, capturés de façon inattendue, rendus publics. Les séquences personnalisent les individus qui au beau milieu d'une journée de travail normal ont été projetés par impact dans un plongeon gravitationnel, ou ont choisi d'échapper à leur incinération en se jetant dans le vide.⁹⁸⁴

La multiplication des images dans les deux œuvres et leur grossissement progressif mettent en effet cette idée en lumière. De plus, ces deux éléments de la composition contrastent avec le silence de l'image du corps seul dans la photo de Richard Drew, ce que Schotzko identifie comme étant alors deux expériences distinctes de deux personnes apportant leurs témoignages individuels et personnels en fonction de l'endroit depuis lequel ils parlent : l'un depuis le photojournalisme, tentant de rendre compte de l'événement et de l'effet de sidération et de l'impossibilité à parler après *coup*, l'autre depuis sa place d'artiste et la portée du geste dans son travail, « cacophonique⁹⁸⁵ » et *recourrant* au sens littéral de manière musicale, ou du moins sonore, l'enregistrement photographique de l'événement par la matière peinture.

Les deux œuvres de Schneemann et la photo de Drew figent un instant tragique dans le temps. Les corps sont littéralement suspendus dans ces images pour l'éternité. Et bien que la question de l'identité de l'homme de la photo de Drew ait longtemps fait débat dans la presse américaine surtout, elle est dépassée par l'expérience esthétique que les images nous permettent de vivre. D'autre part, la plupart des images filmées ou photographiées de l'événement et des instants qui ont suivi le heurt des tours par les deux avions ont montré soit les tours en feu, entourées d'épais nuages de fumée et de poussière, soit les piétons, personnels des tours ou badauds tout comme pompiers, policiers et ambulanciers, au sol. L'image de Drew, parce qu'elle ne présente pas un environnement dont les repères spatiaux

⁹⁸³ SCHOTZKO, T. Nikki Cesare, *op. cit.*, p. 52.

⁹⁸⁴ SCOBIE, Ilka, « Corporeal », *Artnet*, 2 février 2006 [En ligne] URL : <http://www.artnet.com/magazineus/reviews/scobie/scobie2-2-06.asp> (Dernière consultation le 18 juin 2021)

⁹⁸⁵ SCHOTZKO, T. Nikki Cesare, *op. cit.*, p. 55.

seraient manifestes, a un caractère unique. Elle ne montre qu'un détail de l'événement mais qui pourtant en lui-même symbolise son intégralité. Il ne s'agit donc pas *juste* de l'image d'un homme qui tombe, mais de bien plus. Dans un article intitulé « On Moving to a Hill », la chercheuse Peggy Phelan montre combien les images de chutes nous renvoient à nos propres chutes. Nous chutons avec tous ces corps qui tombent, nous chutons dans nos mémoires de chutes, qui nous ont plus ou moins blessés, et dans la réalité des images que nous voyons, dans les profondeurs de nos réalités humaines, nous sommes comme pris entre joie et deuil, extase et horreur, de la même manière que nous tombons amoureux d'un simple regard : « Regarder est souvent le chemin le plus court vers la chute⁹⁸⁶ ». Les deux autrices du numéro de la revue *Women and Performance* consacré à la chute indiquent que la chute est emblématique de l'art et de la culture post-11 Septembre. Elles précisent que la chute a imprégné le discours critique des années qui ont suivi et l'imaginaire de la pop-culture également : la chute des tours du World Trade Center, la chute de l'économie mondiale, la chute des États-Unis comme modèle unique, symbole d'un monde puissant et impénétrable, et que ces images reflètent nos propres vulnérabilité et faillibilité.

Par ailleurs, les deux chercheuses s'intéressent à la proximité grammaticale de « falling » et « failing ». En anglais, la chute est donc proche de l'échec, de l'erreur. À la manière de Samuel Beckett, rater et chuter deviennent les deux faces d'une même pièce et s'opposent même à leur rapprochement de faits du passé contre lesquels il faudrait lutter, comme autant d'écarts qui nous diminueraient moralement et humainement. Au contraire, rater et chuter sont pour les Dent et Thompson des raisons de vivre, des prétextes à créer, des injonctions à aller de l'avant en sachant que nous allons à la rencontre de nos prochaines et nouvelles erreurs, de nos nouveaux écarts, de nos nouvelles chutes, qui sont autant de points de notre humanité.

La photo de Drew donne à voir les vestiges d'un passé, mais qui résonne aussi comme une alerte, à savoir que nous devrions nous habituer à l'idée que nous ne savons pas où nous allons, que nous n'avons pas de prise sur notre avenir ou notre destin, et que la seule certitude que nous devrions garder en mémoire est qu'il n'y a aucune certitude. Peut-être seulement

⁹⁸⁶ PHELAN, Peggy, "On Moving to a Hill", dans DENT, Michelle et THOMPSON, MJ, *Women and Performance*, "Falling", n°14, vol. 1, 2004, p. 17.

que nous tomberons. Encore. Cette idée est particulièrement mise en exergue dans les œuvres de Skarbakka, en particulier celles de sa série *The Struggle to Right Oneself*.

La représentation de la violence, en particulier dans la photographie, même apparemment silencieuse dans l'image prise par Drew, pose question. Dans un article intitulé « "In the Valley of the Shadow of Death" : The Photographs of Abu Ghraib⁹⁸⁷ », la chercheuse Peggy Phelan avance l'idée selon laquelle « la crise [de la photographie] semble souvent concerner la *circulation de photographies* plutôt que la circulation de la violence et des abus présentés par ces dernières », tout en reconnaissant que « la relation complexe de la photographie à la fois au réel et à ce qui fait partie du domaine de la représentation rend la violence montrée difficile à interpréter.⁹⁸⁸ » Une idée que partage Josette Féral lorsqu'elle écrit que le spectateur peut comprendre l'étendue d'une tragédie à travers une certaine forme de théâtralité appliquée à un événement, provoquant un « choc esthétique », non loin du concept développé par Paul Ardenne sur cette question. Phelan et Féral tentent d'interroger la manière dont le spectateur est impliqué dans l'événement relaté et représenté par une œuvre, par une photographie et comment il passe de l'inaction, de la passivité à l'implication et à la place du témoin, le rendant ainsi responsable de ce qu'il voit. La violence mise en scène, par l'image ou sur la scène de théâtre, pose la question de l'éthique que la relation scène-spectateur ou œuvre-regardeur fait émerger. Selon Phelan, il y a « dans l'acte de regarder ces photographies [une répétition] de l'échec-à-voir-l'autre originel que les photos formulent de manière si dramatique⁹⁸⁹ » qui pointe du doigt l'inaction du témoin passif, à la fois dans les événements du quotidien que dans les expériences artistiques, qui servent pourtant à éclairer cette réflexion. Le simple fait de voir ou de revoir certaines images, liées parfois à des événements aussi tragiques que les attentats du 11 Septembre, provoque en nous un sentiment de rejet, qui n'est autre qu'un refus à accepter le monde tel qu'il est, dans ce qui s'apparente probablement à une naïveté exagérée et dépassée. Il y a dans l'acte de voir une sorte de subversion, de transgression que Georges Bataille explore dans *Les Larmes d'Éros* à travers les cartes postales d'un supplicié chinois que lui aurait données le psychanalyste Docteur Borel.

⁹⁸⁷ *Op. cit.*, pp. 372-384.

⁹⁸⁸ *Op. cit.*, p. 374.

⁹⁸⁹ *Op. cit.*, p. 379-380.

C'est dans les années 1920 que Bataille aurait découvert le châtimeut par démembrerent, le « *lingchi* » ou « supplice des cent morceaux ». Bien qu'interdite dès 1905, cette pratique consistait à punir des crimes qui mettaient en péril la cohésion sociale de hiérarchie des groupes et du cosmos : souverain-sujet, père-fils, mari-femme, maître-disciple, aîné-cadet. L'auteur s'intéresse ainsi à certaines images montrant le *lingchi*, non pour le supplice lui-même ou le contexte culturel dans lequel il est réalisé, mais pour l'expression sur le visage du supplicié et la douleur qu'il ressent, et que l'image nous permet *seulement* d'imaginer. Bataille déclare que cette photo a joué « un rôle décisif dans [sa] vie.⁹⁹⁰ » :

Je n'ai pas cessé d'être obsédé par cette image de la douleur, à la fois extatique (?) et intolérable. [...]

Bien plus tard, en 1938, un ami m'initia à la pratique du yoga. Ce fut à cette occasion que je discernai, dans la violence de cette image, une valeur infinie de renversement. À partir de cette violence – je ne puis, encore aujourd'hui, m'en proposer une autre plus folle, plus affreuse – je fus si renversé que j'accédai à l'extase. [...]

Ce que soudainement je voyais et qui m'enfermait dans l'angoisse – mais qui dans le même temps m'en délivrait – était l'identité de ces parfaits contraires, opposant à l'extase divine une horreur extrême.⁹⁹¹

Les réflexions de Phelan, Féral ou même encore l'expérience ambigüe de Bataille à la vue du supplicié chinois posent la question de la relation du regardeur à la photographie, notamment dans le fait de ne pouvoir prétendre ensuite *ne pas avoir vu ce qui l'a été*.

La chute telle que Skarbakka l'a proposée à l'occasion de sa performance au Musée d'Art contemporain de Chicago relève de la facticité, une subtilité que les spectateurs n'ont pas saisie ou n'ont pas voulu saisir en raison de la proximité manifeste avec les attentats de 2001. Elle s'oppose en tous points à la photo prise par Richard Drew, qui rendait compte d'un réel, tout en étant lui aussi dans la captation sur le vif de cette tragédie humaine.

⁹⁹⁰ BATAILLE, Georges, *Les Larmes d'Éros* (1961), dans *Œuvres Complètes*, Tome X, Paris, Gallimard, NRF, 1987, p. 627.

⁹⁹¹ *Op. cit.*, p. 627.

Dans son roman *L'Homme qui tombe*⁹⁹², Don DeLillo évoque le parcours d'un artiste, David Janiak, qui réalise des performances, vêtu d'un costume d'affaires, et qui crée des reconstitutions performées de la pose de l'homme présent sur la photo de Richard Drew (bien que celui-ci ne soit pas nommé dans le livre) à différents endroits publics de la ville de New York : le balcon d'un appartement à Williamsburg, le pont de Queensboro, le clocher d'une église dans le Bronx par exemple. Les chutes ne sont pas annoncées à l'avance et aucune n'a pour vocation d'être filmée ou photographiée. Pour réaliser ses chutes, Janiak porte un harnais de sécurité. DeLillo décrit ses chutes comme étant directement inspirées par celle de la photo de Drew. Littérature, photographie se mêlent aux images filmées par les journalistes, agrémentant le réel de la chute d'une surcharge d'images, d'un sur-réel.

3.2.b. Photographier la chute : mais où est le réel ?

« Nous vivons aujourd'hui sous le règne de l'image⁹⁹³ », d'après Catherine Grenier, ce statut lui a été dédié par le rôle que les médias ont joué au moment où les artistes s'étaient éloignés d'elle, c'est-à-dire dans le courant des années 1970, qui étaient davantage consacrées à l'art conceptuel et qui avaient repris le pouvoir sur le corps, par le biais des événements, des *happenings* et des performances. Malgré ce constat de la double provenance des images qui nous arrivent, c'est-à-dire depuis les médias (presse, télévision, et maintenant réseaux sociaux) d'une part et des créations artistiques d'autre part, l'historienne de l'art témoigne de la prolifération toujours active d'images créées par des artistes, et notamment par les jeunes générations. Elle s'intéresse également à la circulation de ces images, qui entrent de plus en plus dans nos foyers, créant une « familiarité intime et quotidienne⁹⁹⁴ », qui, par ce mode de transmission, parfois d'un écran à un autre, tend à brouiller les pistes de leurs origines, tant elles deviennent facilement manipulables, par retouche à l'ordinateur, par recadrage, créant et recréant ainsi des nouvelles images, qui peuvent amener à en douter. Il s'agirait donc de distinguer deux modes de création des images, un processus objectif – visant à relater un événement d'actualité journalistique – et un processus artistique – servant des fins purement

⁹⁹² DELILLO, Don, *L'Homme qui tombe* [2007], traduit de l'anglais par Marianne Véron, Arles, Actes Sud, 2008.

⁹⁹³ GRENIER, Catherine, *La Manipulation des images dans l'art contemporain*, Paris, Éditions du Regard, 2014, p. 9.

⁹⁹⁴ *Op. cit.*, p. 9.

imaginaires -. Selon l'historienne de l'art, tous ces phénomènes se dirigent vers une seule et même conclusion : poser la fragilité de l'image, c'est-à-dire « son statut de vérité incertain, son rôle de représentation contesté, ses potentialités plastiques surexploitées.⁹⁹⁵ » Ce commentaire rejoint celui d'Alain Sayag lorsqu'il dit « L'image photographique est, contrairement à ce qu'on pense, [...] est une image qui est projetée sur le réel, mais qui n'est pas le réel⁹⁹⁶ ».

Dans son ouvrage, Catherine Grenier distingue trois catégories des pratiques artistiques de l'image, que sont la falsification, la théâtralisation et la mythologisation. Nous verrons comment les œuvres de Kerry Skarbakka et Philippe Ramette rentrent dans ces modes de pensée de l'image.

Car de fait, sur la base d'une confiance dont l'origine reste à déterminer, nous, regardeurs d'images, croyons et faisons confiance à ce qui est présenté à notre regard, à la suite de Saint Thomas, « nous croyons ce que nous voyons ». La question de la photographie comme preuve parcourt les ouvrages qui tentent d'en définir les contours. Que ce soit l'ouvrage de Susan Sontag *Sur la photographie* ou celui de Roland Barthes *La Chambre claire* qui tentait de répondre aux interrogations sur la nature profonde la photographie, en tant qu'art de la représentation. Ces deux auteurs, dont nous tenons les écrits pour essentiels dans notre propre rapport à la photo, nous informent sur la singularité de ce mode d'expression et de représentation, parce qu'en tant que fabrique des images, la photographie implique l'outil même de l'appareil photo – la caméra – comme donnée extérieure à la volonté de celui qui en actionne le déclencheur. L'automatisme de l'objectif ne laisse qu'une mince liberté à celui qui prend la photo. En dépit de ce que l'on a appelé « la photographie créative » dans les années 1950, qui s'apparente à une photo expérimentale dans une tendance abstraite ou la photographie subjective à la même époque, la photo est le résultat d'un processus lumineux puis chimique qui laisse son empreinte sur la pellicule d'abord puis sur le papier. La véracité de ce qui est montré sur l'image tient principalement au fait qu'elle est cette empreinte lumineuse.

⁹⁹⁵ *Op. cit.*, p. 10.

⁹⁹⁶ Propos d'Alain Sayag dans l'émission *La Culture change le monde*, « Cinq photos révélatrices (épisode 3/5) : Le drapeau soviétique sur le Reichstag d'Evgueni Khaldeï, la photo comme arme politique », de Eudes Marielle, 28 juillet 2021, France Culture, [En ligne] URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-culture-change-le-monde/cinq-photos-revelatrices-35-la-photo-comme-arme-politique-de-la-propagande-a-la-communication>

Or, depuis Platon et l'exemple de la théorie de la caverne, nous devons bien admettre que nos yeux sont dupés, ou pire, que l'image, ce que nous voyons nous ment. Et de fait, à l'heure où la photographie digitale, accusée d'être nécessairement factice, retouchée, a pris le pas sur la photographie argentique, principalement pour des questions techniques permettant l'effacement ou la conservation sur une carte-mémoire d'un nombre presque illimité d'images.

Au-delà de ces éléments techniques, la photo, y compris argentique, ment, « Et voici le pire, comme le rappelle d'ailleurs Georges Didi-Huberman, l'appareil photographique n'est au fond qu'un appareil subjectif, *un appareil de la subjectivité*.⁹⁹⁷ » Car, indique encore le philosophe :

La photographie serait donc une technique finalement « *peu sûre*⁹⁹⁸ », labile – mal famée aussi. Elle met en scène des corps : labilité ; et à tel ou tel moment, subtile, elle les dément (les invente), les soumet plutôt à une espèce de racket figuratif. En tant que figuration, toujours elle pose l'énigme d'une « gisance du corps intelligible⁹⁹⁹ », alors même qu'elle donne à en comprendre quelque chose, et alors que cette compréhension s'étrangle.¹⁰⁰⁰

Dans *Fantasmagories*, Clément Rosset insiste sur la réception de photographies du Général de Gaulle et notamment pour la lecture erronée qui en a été faites :

Dira-t-on que l'existence de de Gaulle ne peut faire de doute car il a été photographié et qu'une photographie est un témoin incorruptible et « intraitable » ? Tous les arrangeurs et truqueurs de photographies savent pourtant qu'il n'y a rien de plus « traitable » qu'une photographie, – telle une cocotte. La photographie n'est bien souvent qu'une sorte de matériau brut à partir duquel il est loisible de travailler. (...) Photos ahurissantes, qui n'ont d'ailleurs rien pour étonner qui connaît les mœurs de la presse anglo-saxonne. Certaines photographies montraient bien de Gaulle prononçant son fameux « Vive le Québec libre ! », mais c'est devant une place vide : c'est à peine si l'on remarque quelques éboueurs ou de rares passants qui traversent

⁹⁹⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière* (1982), Paris, Macula, 2014, p. 88.

⁹⁹⁸ BARTHES, Roland, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁹⁹ SCHEFER, Jean-Louis, *Le Déluge, la Peste, Paolo Uccello*, Paris, Galilée, 1976, p. 12.

¹⁰⁰⁰ DIDI-HUBERMAN, Georges, *op. cit.*, p. 91.

la place, occupés à lire leur journal. Ce mensonge évoque une structure en abîme, car on pourrait imaginer que le journal qu'ils lisent est justement celui dans lequel figure la photo truquée dont le commentaire assure qu'il ne s'est trouvé aucun Québécois pour écouter le général de Gaulle. Une autre photographie montre de Gaulle descendant de l'avion qui vient d'atterrir à Montréal : mais l'aéroport est désert et il n'y a personne pour l'accueillir sur le tarmac.¹⁰⁰¹

Les circonstances dans lesquelles la photo a été prise, le lieu et les éléments présents et ses interprétations multiples, ne font que l'éloigner davantage de l'idée de vérité à laquelle nous voulons pourtant la soumettre.

Dans l'ouvrage *La Fabrique des images contemporaines*, Christian Delage rappelle l'exemple de la série des « Baisers » (1946-1948) de Robert Doisneau (1912-1994), qui au contraire de ce que ces images laissent croire à des instantanés, des moments pris sur le vif, en raison du cadrage, des éléments flous de certains clichés (la plupart du temps des passants) et de l'apparente proximité avec les sujets montrés, elles ont en réalité été mises en scène. Doisneau faisait poser les couples qui sont rentrés, malgré tout, dans le champ de la mémoire d'un Paris pittoresque et propice à la romance.

Cet exemple, aussi anecdotique et tendre soit-il, ne fait que mettre en évidence que la relation d'immédiateté qui nous relie, regardeurs, à l'image photographique – et vidéographique – sous-tend une incapacité à avoir accès au cadre de « fabrication » précisément de ces images. Il ne s'agirait dans le cas de la photographie que « d'effets de réel », pour ne pas dire des « effets de réalité ».

La photographie, comme tout autre médium artistique, est le lieu d'une re-création, entendue dans le sens de fabrication, qui amène l'artiste à être dans une forme de dépassement d'une certaine réalité, comme le suggérait Paul Klee lorsqu'il écrivait en 1920 : « L'art ne reproduit pas le visible, il rend visible¹⁰⁰² ». C'est-à-dire que le propre de l'art est de tendre vers ce qui est invisible à l'œil, il révèle, ôte un voile qui empêche de voir, y compris si c'est pour mieux voir le réel. Derrière cette idée, se cache celle selon laquelle ce qu'on croit être du réel, n'est en fait qu'un simulacre, une illusion.

¹⁰⁰¹ ROSSET, Clément, *Fantasmagories. Suivi de Le Réel, l'imaginaire et l'illusoire*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, p. 25.

¹⁰⁰² KLEE, Paul, *Théorie de l'art moderne* (1945), Paris, Gonthier, 1968, p. 34.

Cette idée est défendue jusque dans les cultures populaires de nos jours, qui reprenant à leur compte l'allégorie de la caverne de Platon, tentent de nous soustraire à des schémas de pensée dictés pour nous et non par nous. Nous pensons à la trilogie *Matrix* (1999), *Matrix Reloaded* et *Matrix Revolutions* (2003), réalisés par Lana et Lilly Wachowski, films dans lesquels le héros, un *hacker*, Thomas Anderson connu sous le nom de Neo, découvre qu'il existe un autre monde que celui auquel il est connecté au quotidien « la Matrice », réseau de simulation informatique dans lequel les êtres humains vivent, permettant ainsi aux machines de les contrôler. Ce « double » réel qui vient se soustraire au premier provoque des troubles psychologiques chez le personnage principal, qui vit une véritable crise existentielle, et dont il a peine à se défaire pendant un temps, avant de devenir le principal organisateur de la lutte contre la Matrice. Le monde réel dans les films est fait de ruines, le soleil a totalement disparu derrière d'épais nuages noirs, et les êtres vivants servent d'énergie à la machine pour générer sa propre alimentation.

Les images dont les médias nous abreuvent au quotidien ne sont que des parties d'un tout, dont il faut nous souvenir sans cesse : nous n'assistons pas aux guerres que nous voyons à la télévision ou dans les journaux, nous n'envoyons que des images.

Claude Cattelain : rater pour l'art
3.3.a. Pour une « ratologie » du geste créateur

En 2018¹⁰⁰³, nous faisons la lecture de l'ouvrage de Dominique Noguez *Comment rater complètement sa vie en onze leçons*¹⁰⁰⁴. Ce livre détone, dès son titre, par son caractère grinçant voire provocateur, que le dessin de couverture de Selçuk appuie par une bonne dose d'humour noir, en montrant un personnage béat, tenant dans les mains une cible rouge et jaune, tandis que des trous de balles de revolver sont éparpillés sur la couverture dudit livre, allant jusqu'à recouvrir le visage du personnage. Notons au passage que ses yeux sont remplacés par deux trous béants asymétriques. (Figure 177)

¹⁰⁰³ À l'occasion de l'organisation avec notre collègue Maxence Cambron d'une journée d'étude à l'Université d'Artois, intitulée « Ratage, erreur et échec dans les arts de la scène et visuels ».

¹⁰⁰⁴ NOGUEZ, Dominique, *Comment rater complètement sa vie en onze leçons*, Paris, Payot, coll. « Manuels Payot », 2002.

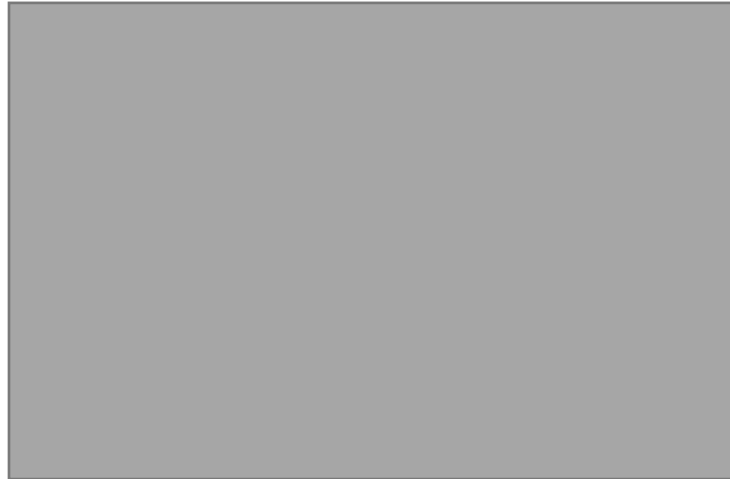


Figure 177. Couverture de l'ouvrage de Dominique Noguez réalisée par Selçuk (2002)

Le projet a de quoi dérouter. Rangé sous l'étiquette « Philosophie », sa forme emprunte concrètement à la catégorie des manuels. Structuré, comme l'indique son titre, en onze leçons, il professe les mille et une manières de rater le moindre fait d'une vie, et ce – comme y insiste l'auteur – de façon pleinement consciente et délibérée.

Passant de la théorie (leçons 1 à 7) à la pratique (leçons 8 à 11), Dominique Noguez déploie une série de principes et préconisations (43 précisément) qu'il s'emploie ensuite à mettre à l'épreuve d'une cinquantaine de situations personnelles ou professionnelles plus ou moins fantaisistes, allant de « comment rater si vous êtes policier » à comment « rater le trou dans la couche d'ozone », en passant par « Léchage raté du lobe d'oreille gauche avec la pointe de la langue ». (Figure 178)



Figure 178. Dominique Noguez, « Léchage raté du lobe de l'oreille gauche avec la pointe de la langue », 2002

Sous des dehors de livre d'humour et d'humeur, *Comment rater complètement sa vie en onze leçons* n'en est pas moins une véritable physiologie de l'échec doublée d'une attaque en règle contre le règne de la réussite, de l'utile et de l'efficace. Dominique Noguez entreprend de mettre au jour ce qu'il nomme une « ratologie », à savoir une science humaine aussi rigoureuse et exacte qu'une science dure, destinée à déterminer ce qu'est une vie vraiment ratée, et ce qu'il faudrait donc mettre en œuvre pour y parvenir. Reconnaisant le « flottement théorique » dans lequel s'origine son intuition ratologique, l'auteur en appelle ainsi à celles et ceux qui sauront débusquer et décrypter le ratage.

Or, il nous semble que les artistes, par leur geste créateur comptent parmi ces êtres capables de nous réconcilier avec le ratage.

« Avec Dominique Noguez », nous proposons donc d'établir une « ratologie » du geste créateur, comme un manifeste du ratage d'artiste et artistique. Et quoique défiés par l'écrivain, selon qui « *il ne suffit pas de rater sa vie, il faut la rater de façon inintéressante !*¹⁰⁰⁵ », nous arguerons ici que le ratage en art, voire que l'art du ratage, même complet, est intéressant en ceci qu'il opère comme le révélateur de ce qui reste d'humanité quand tout semble mettre celle-ci en échec.

En cela, notre démarche s'inscrit dans la proximité de réflexions sur l'art dans les domaines critiques et scientifiques, francophones et internationaux. Citons, entre autres rares exemples de recherches consacrées au sujet, *Artistes sans œuvres*, essai de Jean-Yves

¹⁰⁰⁵ NOGUEZ, Dominique, *op. cit.*, p. 25.

Jouannais¹⁰⁰⁶ paru en 1997 dans lequel le critique analyse les œuvres avortées d'artistes météores, le numéro de 2015 de la revue *Essais*, issue de l'École Doctorale Montaigne-Humanités de Bordeaux, dirigé par Myriam Metayer et François Trahais et consacré aux relations entre « Erreur et création », ou l'essai et livre d'artiste *Manuel de la photo ratée* de l'artiste français Thomas Lélou, et encore l'ouvrage de la théâtrologue britannique Sara Jane Bailes sous le titre *Performance Theatre and the Poetics of Failure*¹⁰⁰⁷ paru en 2011.

Dans *Comment rater complètement sa vie en onze leçons*, Dominique Noguez parle très peu d'art - exception faite de ce passage où il ravive avec jubilation le souvenir du double fiasco (cinématographique et économique) du film de Bernard-Henri Lévy *Le Jour et la nuit* (1977)¹⁰⁰⁸. Et pour cause, au principe n°39, titré « Ne passez jamais à l'acte », l'auteur incite les artistes sans œuvres à persévérer dans leur célibat :

Ne finissez jamais une œuvre. Et même, ne la commencez pas ! N'ayez pas cette vulgarité. Vous vous exposeriez au sarcasme de Radiguet visitant avec Cocteau un méchant peintre de Montparnasse qui leur montrait une toile en cours : "Il conviendrait qu'elle soit achevée !" Restez-en au rêve. Peintre, pas de pinceau ! Musicien, pas une croche ! [...] À l'instar de Marcel Duchamp, dites-vous toujours: "À quoi bon exécuter des projets puisque le projet est en lui-même une jouissance suffisante ?" N'exécutez jamais. Gardez les mains pures. Soyez comme ces millions de peintres ou de romanciers en herbe qui le resteront toute leur vie. Mourez intact, entouré de rêves intacts, de matériaux intacts, dans une obscurité digne et totale.¹⁰⁰⁹

Malgré la radicalité de cette proposition, et l'absence effective de considérations sur l'art, le geste créateur sourd à chaque chapitre de l'ouvrage, moins parce que l'auteur nous livre les secrets qui pourraient nous conduire à devenir les artistes d'une vie ratée – ce à quoi

¹⁰⁰⁶ JOUANNAIS, Jean-Yves, *Artistes sans œuvres. I would prefer not to* (1997), Paris, Gallimard, coll. « Verticales », 2009.

¹⁰⁰⁷ BAILES, Sara Jane, *Performance Theater and the Poetics of Failure. Forced Entertainment, Goat Island, Elevator Repair Service*, Londres, Routledge, 2011.

¹⁰⁰⁸ Nous souhaitons toutefois mentionner comment les échecs cinématographiques peuvent également se voir qualifier de « cultes », dans le cas du film *L'Homme qui tua Don Quichotte* de Terry Gilliam sorti en 2018 et qui a connu plusieurs problèmes, en faisant un des plus grands *fiascos* de ce début de siècle. L'expérience catastrophique du tournage est relatée dans le documentaire *Lost in La Mancha*, réalisé par Keith Fulton et Louis Pepe et sorti en 2002.

¹⁰⁰⁹ NOGUEZ, Dominique, *op. cit.*, p. 119-120.

il s'emploie néanmoins –, qu'en raison des multiples résonances que ces analyses et préconisations font surgir avec des œuvres et démarches artistiques de ces dernières décennies dans lesquelles les notions d'erreur, d'échec, d'accident, et plus globalement de ratage sont très prégnantes.

Comme Dominique Noguez, il nous faut constater que la terminologie dont nous usons depuis le début de notre communication tend à rendre synonymes les notions d'erreur, d'échec ou de ratage. Or, si nous avons tendance à les confondre, celles-ci sont assez différenciées dans leur nature. Une certaine gradation les distingue en effet.

En ce sens, comme le montre bien le dessin de Selçuk, le ratage est le fait de manquer sa cible ou son but. En un mot, de ne pas réussir. De fait, le ratage est considéré comme un manquement, ce à côté de quoi l'on passe, ou bien encore l'imprévu.

A contrario, l'erreur comprend l'idée d'errer, mais aussi de se tromper, avec une nuance notable puisqu'elle implique d'être potentiellement corrigée, réparée, sa charge morale se voyant ainsi allégée.

L'échec, quant à lui est somme toute plus radical, il induit une impossibilité d'agir à sa suite. Il renvoie à la locution issue du jeu d'échecs « Échec et mat », traduction du persan signifiant « Le roi est vaincu » (*Shah mat*), gage d'une défaite irrémédiable. Il est pour Jean Lacroix, auteur d'un essai philosophique sur l'échec, « un acte inachevé ».

Toute cette terminologie renvoie également à la « tentative », qui provient du latin *temptare*, signifiant à la fois toucher, tâter, faire l'essai de, essayer, mais aussi faire un effort. Nous sommes proches de l'« essai », du latin *exagium*, qui au départ signifiait « pesée exacte », et qui, par extension, renvoie à l'épreuve, à l'examen, c'est-à-dire mettre à l'essai et faire l'essai, faire l'expérience, mais aussi éprouver et subir.

Chez Dominique Noguez, comme dans notre propre réflexion, ce questionnement sur le ratage ne va pas sans susciter quelques objections. Un tel sujet n'aurait pu être exempt de toute contradiction. La première met en échec le projet en lui-même : comment professer le ratage complet (d'une vie ou d'une œuvre) sans que sa survenue ne soit considérée comme une réussite ? Dominique Noguez apporte la clef pour sortir de cette aporie :

Le paradoxe du ratage est [...] qu'il ne peut jamais être *tout à fait* complet. Car alors, dans son ordre, il serait une réussite ! Ontologiquement en quelque sorte, il est voué

à l'imperfection, à n'être qu'une asymptote de ratage, et doit admettre, comme un poison pour mithridatisation, comme un vaccin, une part infime de non-ratage.¹⁰¹⁰

Nous l'effleurions en citant l'adresse de Dominique Noguez aux artistes : comment envisager qu'un processus artistique puisse être raté s'il n'a pas l'occasion de s'exprimer ? Suivant la logique de l'auteur, il y aurait donc réussite chez un artiste qui, voulant rater son œuvre, ne l'entamerait même pas !

Étrange paradoxe s'il en est. Il semble donc plus riche qu'une démarche artistique rate alors même qu'elle cherche à s'accomplir - ce qui laisse une place à ce « non-ratage » dont il vient d'être question. En ce sens, le ratage peut être envisagé comme un cheminement, un processus, un but à atteindre qui nous situe au plus près des mots célèbres de Beckett dans *Cap au pire* : « Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.¹⁰¹¹ »

La seconde objection concerne le statut de ce ratage, ainsi que notre positionnement vis-à-vis de lui. Ce ratage dont les artistes qui nous intéressent se font les révélateurs, est-il réel ? Est-ce un ratage de fiction totalement maîtrisé, prémédité ? Ou est-il intégré après-coup, réapproprié, récupéré par l'artiste ? Avant cela, comment est-il envisagé ? Du point de vue de la réception d'autre part, qu'est-ce qui détermine ou décrète le ratage ? Sur quels repères, quelles normes est-il fondé ?

Cette dernière question nous amène à une troisième et dernière objection. Aux côtés des artistes du ratage en existent d'autres, jugés comme eux-mêmes ratés. Mais ces artistes dits « ratés », que deviennent-ils (ainsi que leur art) une fois le ratage consommé ? Finalement, ceux que l'on nomme « artistes ratés » ne sont-ils pas autant des artistes qui ont raté que des artistes qui ont été ratés ?

De ces interrogations générales découlent deux grands axes, deux entrées qui structurent notre travail et que nous proposons donc de synthétiser aujourd'hui. Toutes deux se positionnent de part et d'autre d'une frontière nette entre deux acceptions, deux visions du ratage et que résume l'idée de consentement au ratage.

¹⁰¹⁰ NOGUEZ, Dominique, *op. cit.*, p. 60-61.

¹⁰¹¹ BECKETT, Samuel, *Cap au pire*, (*Worstward Ho*) (1982), traduit de l'anglais par Édith Fournier, Paris, Minuit, 1991, p. 6.

3.3.b. *Le ratage non consenti*

Notre première approche se focalise sur ce que nous proposons donc de nommer le « ratage non consenti ». Sous cette catégorie se rangeraient œuvres et démarches dont la faiblesse artistique, l'inachèvement ou l'insuccès n'a pas été recherché par l'artiste. Le sujet est encore assez peu développé dans notre travail. Peut-être faut-il y voir ici le symptôme que ces notions de ratage et d'échec, tant dévalorisées dans notre culture occidentale, condamnent à l'oubli les œuvres ou les artistes qui y sont confrontés. Et pourtant, quels continents enfouis recèle le monde des œuvres marquées au sceau du ratage...

Ce relatif sous-développement du sujet ne nous empêche pas de repérer trois embranchements à cette réflexion autour du « ratage non consenti » :

Un premier aspect s'intéresse aux œuvres achevées mais résolument ratées, qu'elles soient celles d'artistes débutants, aguerris ou d'amateurs manquant de loin (ou de peu) la marche de l'art brut. Malgré sa bonne volonté – pieuse de surcroît –, force est de constater que la restauratrice amateur du village de Borja, en Espagne, où est conservé le portrait du Christ qu'elle a entrepris de rafraîchir en 2012, manque largement (mais bien involontairement) son objectif. En quelques coups de pinceau malhabiles, la dame défigura et l'œuvre originale et la Sainte-Face, transmuant cette dernière en faciès simiesque bien éloigné du portrait original... (Figure 179)



Figure 179. Le *Ecce Homo* du peintre Elias Garcia Martinez (1858-1934), datant de la fin du XIX^e ou du début du XX^e siècle, Fresque à l'huile, 50 x 40 cm (à gauche) et la « restauration » par Cecilia Gimenez (à droite) en 2012, sanctuaire de la ville de Borja, Espagne

À quelques mois d'intervalle, deux nouveaux ratages de ce type, eux-mêmes espagnols, venaient « massacrer » de semblables ornements ecclésiastiques. Deux statues, l'une recolorée et l'autre littéralement coloriée. « Je ne suis pas une professionnelle, mais j'ai toujours aimé faire cela, et les statues avaient vraiment besoin d'être peintes. C'est pourquoi je les ai peintes comme j'ai pu, avec les couleurs qui m'ont semblé être les bonnes, et les voisins ont aimé¹⁰¹² » confiait naïvement l'autrice de l'un de ces deux dommages esthétiques, ajoutant au caractère involontaire du ratage l'incapacité d'en juger voire même de le reconnaître. (Figure 180)

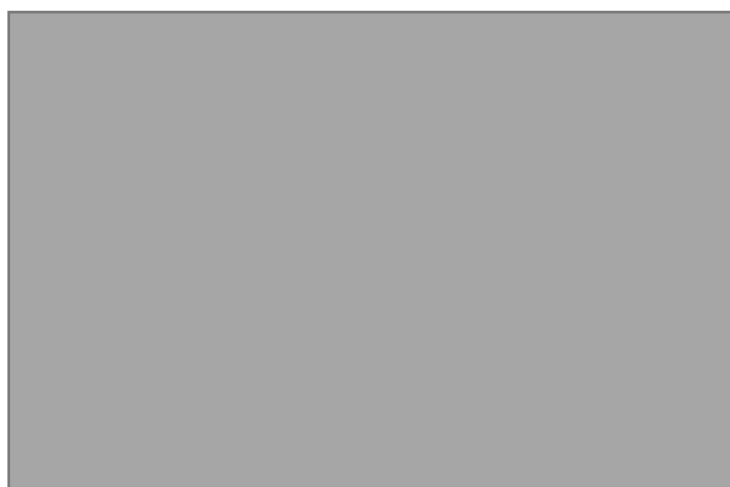


Figure 180. La Statue de la Vierge en bois datant du XV^e siècle (à gauche) et sa « restauration » par Maria Luisa Menendez (à droite), Chapelle d'El Ranadoiro, Espagne

S'ils prêtent à rire, pareils « pavés de l'ours » - que Dominique Noguez érige d'ailleurs en principe -, outre qu'ils incarnent une ingérence déplacée, dénotent surtout une persévérance, si ce n'est une obstination absolument destructrice. Le ratage est donc ici double, voire triple : non seulement il résulte d'un manque de savoir-faire, mais par ailleurs il trahit l'incapacité de l'auteur du « massacre » à juger son aptitude à réaliser la restauration de l'œuvre, que manifestement personne ne lui avait demandée mais qu'il avait librement entrepris, croyant bien faire...

¹⁰¹² Voir la dépêche AFP datant du 7 septembre 2018 consacrée à cette affaire [En ligne] URL : https://www.lepoint.fr/culture/une-paroissienne-espagnole-fait-du-kitsch-avec-une-vierge-du-xve-07-09-2018-2249535_3.php

Quoique ces premiers exemples puissent être reçus comme les symptômes d'un très sérieux plantage du sensible – un autre point de vue sur ces « ratages non consentis » inciterait à développer nos recherches dans une perspective génétique. À rebours de l'image de l'artiste démiurge et inspiré œuvrant sans heurts et sans efforts, il y aurait matière à observer l'importance des erreurs, des fausses pistes et autres blocages dans le développement même du geste créateur. Ainsi l'œuvre, pourtant perçue dans la fixité de son achèvement, serait envisagée comme la trace d'un combat de l'artiste avec les mots, avec la matière, avec l'espace et le temps. Combat que l'on imaginera à la fois heureusement remporté par l'artiste, mais qui pourrait aussi être le trophée d'une victoire à la Pyrrhus, la source d'un épuisement presque vain et inutile.

Comment le ratage surgit-il dans le secret du processus de création ? Comment est-il reconnu par l'artiste au travail et quelles réactions génère-t-il ? Quelles motivations poussent cet artiste à abandonner l'œuvre en cours ? *A contrario*, quelles stratégies de contournement cet autre met-il en place pour transformer l'erreur, la prendre à son compte, la métaboliser ?

« Parce que j'insiste, parce que je persévère dans le ratage, on me donne des prix de vertu. Je deviens un phénomène. [...] La seule chose que je croyais ne jamais pouvoir faire, c'était gagner ma vie. Eh bien ! c'est la seule chose que j'ai réussie. Un débutant, un très misérable débutant, voilà ce que je suis¹⁰¹³ » s'étonnait le grand Giacometti dont l'œuvre en effet semble s'être constituée sur l'inlassable volonté de reprendre le geste au point où l'insatisfaction avait fait se lever le pinceau de la toile ou les mains se retirer du plâtre. Le sculpteur a réalisé une quarantaine de versions de *L'Homme qui marche*, dont il n'en a conservé que deux, détruisant les autres, même s'il trouvait qu'elles n'étaient « ni meilleures, ni pires ».

« Vivre, créer, c'est errer... Vivent donc les erreurs¹⁰¹⁴ », écrivait Francis Ponge. Le poète voit dans les essais de ses amis peintres, à l'exemple de Picasso, des œuvres à part entière, dont il perçoit toute la beauté et une évolution de l'art. N'est-il pas en effet consubstantiel au geste créateur que de se rendre sensible aux erreurs, aux rebondissements et aux accidents de parcours ? En retour, ne pourrait-ce être l'objet de la poïétique elle-même

¹⁰¹³ GIACOMETTI, Alberto, « Entretien avec Jean Clay » [1963], dans *Écrits. Articles, notes et entretiens*, Paris, Hermann/Fondation Alberto et Annette Giacometti, coll. « Arts », 2007, p. 322.

¹⁰¹⁴ PONGE, Francis, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, nrf, coll. « Blanche », 1977, p. 343 ; Cité dans GLEIZE, Jean-Marie, Veck Bernard, *Francis Ponge. « Actes ou textes »*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Objet », 1984, p. 12.

que d'analyser ces potentialités inscrites dans le cœur vibrant du processus de création ? En ce sens, il s'agirait d'observer la fertilité de l'imprévu, autrement nommée « sérendipité¹⁰¹⁵ ».

Dès lors qu'ils débouchent sur la possibilité de leur récupération, les ratages non consentis se pourraient donc être heureux. Cependant, une troisième approche nous appelle à considérer ces indésirables sous l'angle socio-économique afin d'envisager leurs conséquences sur d'autres terrains que ceux de l'esthétique.

Que se passe-t-il en effet lorsque la « rencontre » avec un public n'opère pas ? Dans des secteurs économiques souvent précaires, quelles sont les suites possibles pour l'artiste en échec ? Quel regard porte-t-on aujourd'hui sur le ratage d'une démarche artistique ? Tous les artistes sont-ils égaux face à l'échec ? En quoi la menace qu'il représente influence-t-il ou non la recherche artistique actuelle ? Dans quelle mesure le risque de l'échec participe-t-il (encore) de l'écologie et de l'économie du « travail créateur » tel que peut, entre autres, l'analyser Pierre-Michel Menger¹⁰¹⁶ ?

Sur ces questions, les différents points de vue possibles sur la question (celui de l'artiste lui-même, de son public, de ses critiques ou encore de ses financeurs) pourraient nous conduire à une tentative de définition des critères objectifs (si, en la matière, l'objectivité peut être de mise) qui permettent de mesurer ou d'expliquer l'insuccès artistique voire l'échec financier et/ou commercial d'un spectacle, d'un film ou d'une œuvre plastique. Cela nous permettrait par ailleurs de questionner le rôle, voire même le pouvoir, des intermédiaires (médias, réseaux sociaux, bouche-à-oreille...) dans cet aboutissement redouté d'un processus mené par un artiste solitaire ou toute une équipe. Comment les artistes eux-mêmes traversent-ils cette épreuve parfois vécue comme un événement traumatique imprimant la mémoire d'un individu ou d'un groupe ? Dans quelle mesure peut-on constater qu'elle modifie la suite de leur pratique créatrice ?

Cependant, les interrogations présentées ici sont juste posées à ce stade dans notre démarche et laissent ouvertes des voies encore non explorées. La raison en est que dans le sillage de la journée que nous consacrons au sujet en 2018, ce sont davantage les questions

¹⁰¹⁵ Voir pour cela l'article de LABASTIE, Claire, « Art, retard, hasard », dans *Temporalités*, revue de sciences humaines et sociales en ligne, n°24, « Temporalités et sérendipité », 2016, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/temporalites/3534#toc> (Dernière consultation le 31 août 2021)

¹⁰¹⁶ MENGER, Pierre-Michel, *Le Travail créateur. S'accomplir dans l'incertain*, Paris, Gallimard/Seuil, 2009.

du ratage désiré, mis en œuvre et en scène qui nous ont principalement mobilisée et ont abouti à la mise au point du premier échafaudage à partir de ce que nous proposons donc de nommer une esthétique du ratage.

3.3.c. Esthétique du ratage

Les exemples de ratage abondent dans la création artistique contemporaine. Mais avant les XX^e et XXI^e siècles, ce motif apparaît en filigrane, comme toile de fond d'une lecture du monde sur le mode comique, comme par exemple dans la littérature, pour créer des personnages ou faire un autoportrait en creux de l'écrivain lui-même.

Les personnages de Bouvard et Pécuchet créés par Gustave Flaubert (publié à titre posthume en 1881) sont des précurseurs de l'obstination à rater. Les deux hommes, qui se rencontrent par hasard, s'intéressent dans leur maison de campagne à de nombreux domaines, comme les sciences, la littérature, la politique, l'amour, à la religion parmi tant d'autres, tentant par tous les moyens de devenir des érudits, mais finissant par tomber dans les idées reçues. Tout ce qu'ils parviennent à montrer, ce sont les ratés de leurs expériences, et au-delà leur bêtise. Les grands ratés de la littérature française ? Rappelons que Flaubert avait pensé ajouter le sous-titre *Encyclopédie de la bêtise humaine* et qu'il prête vie à deux personnages qui manquent le sens dans toutes leurs tentatives d'éducation.

La figure de l'homme raté hante par ailleurs l'œuvre de Franz Kafka et son double littéraire Joseph K. du *Procès* ou du *Château*, qui se sent socialement marginal (célibataire, sans enfant, sans ambition). Au début des années 1980, le récit des *Vies minuscules* de Pierre Michon fait la part belle aux petites gens modestes et oubliés, celles et ceux qui ont tout pour rater leur vie, loin du succès et de sa lumière, et que, à bien des égards, le cinéma muet de Charlie Chaplin met en avant. Le *tramp*, le *hobo* est ce personnage hors normes que le philosophe Guillaume Le Blanc évoque dans *L'insurrection des vies minuscules*. À la contrainte de l'environnement normé qui régit le fonctionnement culturel de la société, ces « ratés » répondent par la débrouille, inventant leurs vies avec les moyens du bord, à la marge justement.

Dans *Les Temps modernes* (1936), Charlot vagabond, inadapté au travail en usine que la séquence célèbre du décalage dans le travail à la chaîne et sa chute dans les rouages illustre parfaitement, recueille une orpheline avec laquelle il va tenter de vivre des bonheurs simples.

(Figure 181) Le cinéma burlesque, de Chaplin aux Marx Brothers en passant par Buster Keaton ou Laurel et Hardy, est par ailleurs ponctué de nombreuses chutes, glissades et autres gamelles, qu'Henri Bergson appelait « du mécanique plaqué sur du vivant¹⁰¹⁷ ».



Figure 181. Charlie Chaplin, *Les Temps modernes* (1936)

Noir et blanc - muet, 35 mm, 87 minutes

À rebours d'une certaine conception romantique et démiurgique de l'art, qui érigerait le génie et l'œuvre au rang de l'inspiration divine, donc parfaite et sans raté(s), l'art est ponctué, de cahots, de heurts, de voies sans issue, de bêtises et de ratés qui sont parfois d'heureuses trouvailles.

Dans le domaine des Beaux-Arts, la tentative et l'échec appartiennent davantage au secret de l'atelier, les esquisses des grands peintres étant exposées pour mieux révéler leur génie et leur technique. Comme si le geste du maître était déjà contenu dans le croquis. Le repentir en peinture, souvenir tracé d'un geste antérieur recouvert par l'artiste, donne à voir une persistance, par à-coups, lorsqu'on imagine à tort, une fois l'œuvre « finie » (mais quand l'est-elle vraiment ?), que l'artiste l'a réalisé d'un seul geste. Certains même, comme Picasso, l'affichent de manière ostentatoire (*Paul en costume d'Arlequin*, 1924, huile sur toile, 130 x 97,5 cm Musée national Picasso). Combien de « brouillons » pour les chefs-d'œuvre de la peinture occidentale ? Combien d'esquisses, d'études et d'ébauches pour parfaire le pinceau récalcitrant ? Nous retrouvons les interrogations de Didi-Huberman à propos du chef

¹⁰¹⁷ BERGSON, Henri, *op. cit.*, p. 37.

d'œuvre, et dont il rappelle avant tout « l'infinité », évoquant l'« œuvre toujours à l'œuvre », toujours en train de se faire. Déjà, l'artiste Marcel Duchamp s'intéressait à la faillibilité de la création artistique dans le cadre de qu'il nomme le « coefficient d'art », qui est « comme une relation arithmétique entre "ce qui est inexprimé mais était projeté" et "ce qui est exprimé inintentionnellement"¹⁰¹⁸ », et dont il suppose qu'il ne s'applique que pour l'artiste et moins pour le spectateur, même si celui-ci « établit le contact de l'œuvre avec le monde extérieur en déchiffrant et en interprétant ses qualifications profondes et par là ajoute sa propre contribution au processus créatif.¹⁰¹⁹ »

L'art de la seconde moitié du XX^e et du début du XXI^e siècle, en particulier le champ de la performance européenne et américaine, est parcouru de part en part par cette idée. Et nous pourrions même ajouter de manière quasi obsessive. L'idée de l'échec serait un symptôme de nombreuses créations du tournant postmoderne : Bruce Nauman (1941-), Marina Abramović (1946-) et Ulay (1943-2020), Chris Burden (1946-2015), Carolee Schneemann (1939-2019), Hannah Wilke (1940-1993), Ana Mendieta (1948-1985), Valie Export (1940-), Joseph Beuys (1921-1986), Vito Acconci (1940-2017) en premier lieu, mais aussi des artistes et performeurs plus actuels comme ORLAN (1947-), La Ribot (1962-), Stelarc (1946-), Kira O'Reilly (1967-) ou Franko B (1960).

La variété des approches et des pratiques des artistes cités ci-dessus est unifiée par la présence du corps qui demeure central comme moyen d'explorer différentes conceptions du terme de « limite », et au-delà de l'exploration de cette limite, voire de l'expérience-limite en relation avec la matérialité du corps et de la politique, l'identité, le caractère propre au vivant, mais aussi avec le regard et l'objectivité. Les créations de la plupart de ces artistes invitent donc à interroger la question et le statut du réel et du fictionnel, qui coexistent dans le cadre de leur présentation dans les lieux qui leur sont dédiés (galeries, musées, sites, théâtres etc.) Les principales performances produites présentent des gestes d'exploration ou de scarification de la chair, comme chez Export, O'Reilly, Stelarc, Franko B par exemple, ou

¹⁰¹⁸ DUCHAMP, Marcel, « Le Processus créatif », Allocution lors d'une réunion de la Fédération Américaine des Arts, Houston (Texas), avril 1957. Texte original « The Creative Act », publié dans *Art News*, vol. 56, n° 4, New York, été 1957. Texte français a été traduit par l'auteur en juillet 1957 afin d'être publié dans *Sur Marcel Duchamp* de Robert LEBEL (Paris, Trianon Press, 1959). Reproduit dans DUCHAMP, Marcel, *Duchamp du signe. Écrits*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1994, p. 187-189.

¹⁰¹⁹ *Op. cit.*, p. 189.

une recherche de la fatigue du corps soit par des actions répétées ou par la contrainte soit par la durée et l'endurance Abramović, Burden ou Acconci.

La raison pour laquelle la question du ratage est particulièrement appropriée dans les créations de ces différents artistes se trouve précisément dans la place accordée au geste. Là où Michel Guérin considère le geste comme pensée en s'intéressant à la danse comme geste liminaire à tout geste artistique, chez Giorgio Agamben, le geste est relié à l'involontaire comme ressource, qui est alors une donnée contraire à un rapport à la finalité :

Geste est le nom de cette croisée où se rencontrent la vie et l'art, l'acte et la puissance, le général et le particulier, le texte et l'exécution. Fragment de vie soustrait au contexte de la biographie individuelle et fragment soustrait au contexte de la neutralité esthétique : pure praxis. Ni valeur d'usage, ni valeur d'échange, ni expérience biographique, ni événement impersonnel, le geste est l'envers de la marchandise.¹⁰²⁰

Le champ artistique est aussi le lieu d'explorations des rencontres entre le corps et l'objet, la matérialité du monde, auquel le corps se heurte. Les ressorts esthétiques et philosophiques se trouvent ici exposés, notamment dans tous les types de chutes et dégringolades, de corps ou d'objets, les décalages, les retards, la caducité même de certaines œuvres, pensons aux artistes de *Land Art* par exemple comme Andy Goldsworthy¹⁰²¹ ou Richard Long¹⁰²².

La recherche de la perfection, de l'utilité, mais aussi de l'intention de l'artiste conditionne un certain rapport à l'œuvre, qui est mis à mal par les créations contemporaines. Il ne faut pas oublier que pour pouvoir rencontrer son public, les artistes passent par les institutions qui exigent encore une certaine virtuosité, laissant de côté les ratages et autres « foirades ». Pourtant certains artistes, y compris dans le champ du spectacle vivant s'intéressent malgré tout à l'imaginaire que ces derniers déploient, y compris en faisant appel

¹⁰²⁰ AGAMBEN, Giorgio, *Moyens sans fins, notes sur la politique (1990-1995)*, Paris, Rivages/Payot, 1995, p. 90.

¹⁰²¹ Artiste britannique (1956-), Andy Goldsworthy utilise des éléments naturels, tels que sable, de neige, de pierres, de feuilles ou de glace entre autres, récupérés *in situ* et qui lui servent à créer des formes, des sculptures à partir d'un paysage donné.

¹⁰²² Artiste britannique (1945-). Les œuvres de Richard Long sont le résultat d'un processus incluant la marche, le paysage, son corps et la matière trouvée en chemin. Il conserve de ses créations éphémères des photos ou des dessins et croquis réalisés dans des carnets lors de ses promenades.

à une véritable technicité, comme par exemple le circassien Camille Boitel et sa Compagnie L'Immédiat avec sa création *Le Cabaret calamiteux* (2014), pièce dans laquelle tout s'écroule, rien ne tient jusque dans la parole même des chanteuses dont l'éloquence chavire et se résume parfois à quelques bafouillements. Le spectacle tout entier est visé par cet effondrement, puisqu'un présentateur l'interrompt régulièrement en venant insulter sournoisement le public. Dans sa création *L'Immédiat* (2009), le plateau était saturé d'objets qui étaient empilés les uns sur les autres : mobilier, chaises, tables, armoires, mais aussi objets et outils, comme une échelle, des bidons, une brouette et une table à repasser. Il était alors question d'une perte de stabilité, un monde « dévasté » en perpétuel déséquilibre. Les objets présentés sont ceux qui ont été relégués, parce que cassés, tordus, fragiles, ils sont le reflet des êtres. Certains tombent sur scène, créant une véritable scénographie en mouvement.

Camille Boitel, comme Yoann Bourgeois, s'intéresse à ce qui advient, à « l'involontaire », et il rappelle la manière dont ses créations se construisent, à la manière d'un bricolage entre objets, corps et hasard :

On ne peut pas totalement maîtriser ce qui se passe, le spectacle est comparable à des particules qui s'assemblent et se désassemblent. (...) Parce qu'il y a un objet, cela crée tout de suite une situation. (...)

Pour *L'Immédiat* je ne pense pas pouvoir signer l'écriture du spectacle, je dirais plutôt que le spectacle est ce qui nous est arrivé à partir d'un projet d'écriture. On a tous été embarqués, c'est comme un naufrage, et je suis très content qu'on ait tous fait ce naufrage ensemble. (...) Le spectacle se compose d'une série de constats d'échec. D'ailleurs, pendant la deuxième partie, on sent que ça va se terminer parce que tout est encombré. Tout est fini et on continue quand même, alors que l'espace est saturé. Les objets rendent les actes immédiats, et cela nous a très vite obligé à de la précision dans l'écriture, ne serait-ce que pour gérer le danger amené par les objets, pour ne pas prendre quelque chose sur la tête. C'est un danger à distinguer du risque que l'on court lorsqu'on fait quatre sauts périlleux au-dessus du vide, dans le cas de la prouesse technique, mais ce danger est réel. L'accident et l'objet sont très liés, en fin de compte. L'accident d'un corps face à un autre corps, c'est relativement mou et souple, alors qu'un corps face à un objet, c'est une confrontation plus radicale.¹⁰²³

¹⁰²³ COULON, Aurélie, « l'inspiration de la matière. Entretien avec Camille Boitel », Revue *Agôn*, n°4, « L'Objet », 2011, [En ligne] URL : <https://journals.openedition.org/agon/2076> (Dernière consultation le 15 mai 2018)

La question du ratage, celle du tenir debout et celle de la chute parcourent le travail de Kerry Skarbakka. Ces questions invitent à redéfinir la performance comme manifestation d'un corps en faillite et le caractère banal qui en découle, et comme utilisation de l'échec comme posture créatrice.

Depuis les origines de la performance dans les années 1960, le corps des artistes a subi toutes sortes de procédés, mettant en avant ses limites, ses faiblesses, ses ambiguïtés. Chez un Bruce Nauman ou un Ben Vautier, est perceptible cette notion de « banal », notion abordée par Arthur Danto dans son ouvrage *La Transfiguration du banal*, tentative de définir l'art et le non-art. L'élévation au rang d'œuvre d'un objet ou d'une action, d'un geste, n'est pas nouvelle, que nous pensions aux *ready-made* de Duchamp du début des années 1910 ou à une œuvre telle que *Boîtes de savon Brillo* d'Andy Warhol en 1964, et donc aux performances des années 1960.

On retrouve chez Skarbakka la trace de certaines actions de l'artiste Chris Burden dans les années 1970 et d'une certaine manière une rémanence du *Saut dans le vide* d'Yves Klein, créant une sorte de mémoire de corps tombant, statiques, fixés dans ce qui serait pourtant « infixable », dans un instant de suspension, tant convoité par le circassien Yoann Bourgeois. Skarbakka, en effet, utilise son corps et interagit avec les lieux et les objets qui l'entourent et qu'il choisit, relecture de situations quotidiennes, comme autant d'actions banales, voire triviales, qui mettent en avant ses limites et qui finissent par le dépasser. Le projet fixé induit la chute, lecture de l'échec de la rencontre de l'humain et de son environnement.

À partir de 2001, nous l'avons vu¹⁰²⁴, Skarbakka réalise une série de photographies intitulée *The Struggle to Right Oneself* (autrement dit en français, « la lutte pour rester ou tenir debout »). Il s'agit pour l'artiste de faire une action, qui donne quelque chose à voir, en tenant compte du danger auquel il s'expose – en vue de sa réalisation – et de la sensation qu'elle procure au regardeur. Dans cette perspective, l'artiste dépasse la question « est-ce que je peux le faire ? », s'inscrivant ainsi dans une histoire de l'art corporel, du corps agissant, cherchant à dépasser ses limites. En revanche, son corps ne transgresse rien d'autre que sa propre capacité ou incapacité, voire son échec, que l'action elle-même contient déjà. Comme si la

¹⁰²⁴ Chapitre 1, p. 380 et suivantes.

réponse à l'énigme que le corps de l'artiste tentait de trouver était déjà inscrite en elle. En effet, dans les photographies issues de son travail de mise en scène, de préparation, son corps est toujours présenté en chute, en train de tomber, à un moment de suspension l'exhibant comme sorti de tout cadre perceptif connu, malgré la présence du paysage autour de lui ou de mobiliers quotidiens.

Le spectateur est pris entre tragique et comique. Se lit alors sur le visage de l'artiste la tension et l'effort qu'il met en œuvre pour tenir.

À la manière d'un personnage beckettien, l'artiste se soumet à la contrainte, répétant un geste malgré son échec, malgré la chute qu'il inscrit comme projet même :

Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, (...) dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.¹⁰²⁵

On assiste à une autre mise en faillite du corps. L'ordinaire du lieu, la banalité de l'action sont transfigurés par la suspension du corps dans un vide relatif ; en effet, les différents éléments qui l'entourent sont ancrés dans une matérialité : la bicyclette, le macadam, l'échelle, le sol de la pièce, le pont, la forêt sont des objets *durs*. Leur propriété de résistance induit une contrainte pour le corps et dans l'instant qui suivra cette suspension – de courte durée, le temps de la prise de vue –, la rencontre, inéluctable, sera nécessairement de l'ordre de l'entrechoquement. Et quand nous sommes face aux œuvres de Skarbakka, nous pouvons difficilement ne pas anticiper. Les photographies mettent donc en avant des tentatives ratées, des échecs d'actions banales, ce qui confère à la chute divers degrés d'interprétation, de l'accident domestique au suicide.

Le site internet *institute-of-failure.com*¹⁰²⁶, en français « l'institut de l'échec », recensait jusqu'en 2019 les différents termes se rapportant à la notion d'échec :

1. Accident

14. Absurdité

¹⁰²⁵ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.

¹⁰²⁶ Depuis 2019, le site a été fermé, le nom de domaine n'ayant pas été renouvelé par ses propriétaires.

- | | |
|------------------------|---------------------------|
| 2. Erreur | 15. Invisibilité |
| 3. Faiblesse | 16. Impermanence |
| 4. Incapacité | 17. Pourriture |
| 5. Mauvaise méthode | 18. Instabilité |
| 6. Inutilité | 19. Possibilité d'oublier |
| 7. Incompatibilité | 20. Lenteur |
| 8. Embarras | 21. Disparition |
| 9. Confusion | 22. Catastrophe |
| 10. Redondance | 23. Incertitude |
| 11. Obsolescence | 24. Doute |
| 12. Incohérence | 25. Peur |
| 13. Non-reconnaissance | 26. Distractibilité |

Cette liste non exhaustive met en lumière des états de corps, entre émotion et rapport physique, qui ne sont pas étrangers au travail de Skarbakka, tant de termes pour dire un dysfonctionnement corporel ou psychologique qui va à l'encontre de la réussite d'une action ou d'une intention.

Dans cet instant où la chose arrive, on observe non pas la réussite d'une action, son couronnement par un succès, mais bien au contraire son couronnement par un échec. La suspension du corps ne vise pas l'immobilité et le non-agir, mais appelle davantage à une répétition des mêmes modalités dans un contexte différent ou non, mais dans un appel au dépassement. Le travail de Skarbakka s'organise autour de l'idée même de l'échec, mettant en exergue son incapacité à éviter l'accident, comme un programme, un système, dans la banalité et la répétition d'un geste, même vain.

La présence de son corps, agissant et mis en échec, provient essentiellement du geste, enregistré simultanément par l'appareil photographique. Son corps n'est pour autant pas fixé, déployant une volonté qui procède de l'obstination, telle qu'envisagée par les philosophes Myriam Revault d'Allonnes et Adèle Van Reeth dans leur ouvrage *L'Obstination. Questions de caractère*¹⁰²⁷. Les philosophes indiquent que la persévérance se manifeste avant tout « dans l'être », ordonnant à la puissance d'agir celle d'exister, propre à chacun, citant *L'Éthique* de

¹⁰²⁷ REVAULT D'ALLONNES, Myriam et VAN REETH, Adèle, *L'Obstination. Questions de caractère*, Paris, Plon/France Culture, 2014.

Spinoza et en particulier le « conatus », terme latin renvoyant à la notion d'effort, qui s'exprime aussi bien dans l'âme que dans le corps.

Cette mise en perspective d'un corps et d'un état mental rejoint alors parfaitement le travail de Kerry Skarbakka, dans son insubordination face à l'échec, instaurant même ce dernier comme point de départ de sa série photographique. Car le travail de Skarbakka, malgré le questionnement et le débat associés à la photographie, s'inscrit paradoxalement dans le faire, dans l'agir. L'artiste démontre une volonté, un engagement têtue à essayer, à tenter jusqu'à l'impossible. Une sorte de Sisyphe malgré lui, enchevêtré dans le projet de la chute, du tenir debout.

L'intensité de son engagement corporel et la place du regardeur dans cette entreprise contribuent à une lecture de la chute comme itération. C'est en effet le corps de l'artiste qui nous est donné à voir dans chacune des photographies, la mise en danger perpétuel dépassant alors la valeur accidentelle de celles-ci.

La fragilité de l'être, de cet artiste « funambule » multiplie les possibilités et l'instabilité. Dans la tradition philosophique phénoménologique, se dégage la notion de performance en tant qu'échec et l'observation de la conscience humaine qui sans cesse tente et/ou échoue à se réaliser elle-même et ses propres possibilités. Pour Merleau-Ponty, nous contenons notre propre échec : « Nous sommes pris dans le monde et nous n'arrivons pas à nous en détacher pour passer à la conscience du monde.¹⁰²⁸ » Parce que nous sommes incapables de nous mettre à distance du monde, notre subjectivité tente constamment de négocier et de nous orienter dans un monde dans lequel nous sommes enchevêtrés. Ainsi, être capable d'agir et de contrôler notre environnement impliquerait une séparation primale de ce dernier, que Merleau-Ponty met totalement de côté, d'où la notion d'« échec perpétuel de la conscience perceptive¹⁰²⁹ », lorsque celle-ci tente de nous présenter le monde comme soumis à notre manipulation et notre contrôle. Le philosophe propose alors une analyse de la perception qui nous projetterait dans un futur plus ou moins proche, mais qui est par essence inatteignable et qui nous est encore indifférent au moment présent.

En somme, la photographie telle que proposée par Skarbakka est un exercice proche de la performance en raison de l'engagement physique de l'artiste.

¹⁰²⁸ MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception* (1945), Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2012, p. 11.

¹⁰²⁹ *Op. cit.*, p. 277.

Nos sociétés modernes, obsédées par la matérialité et sa préservation, se trouvent donc bousculées par cette relation à l'échec, mais aussi par la performance comme étant, selon les termes de Peggy Phelan, « représentation sans reproduction¹⁰³⁰ ». Les mots de Didi-Huberman à propos de Duchamp trouvent ici un écho : « C'est un genre d'œuvre conçue comme un *essai* perpétuel (essai étant en italique) : donc jamais close en droit, toujours à refaire¹⁰³¹ ».

L'expérience du regardeur s'établit alors en strates, entre dramatisation par le regard et rapport immersif à l'œuvre. La photographie fonctionne comme un miroir, nous révélant nos propres échecs, nos propres peurs. L'exploration de la chute dans le travail de Skarbakka peut alors être corrélée à celle de la fragilité, en tant qu'elle est la valeur même de l'immédiateté d'une action et d'une interaction humaine, comme vacillante, et contenant une multitude de possibles.

Kerry Skarbakka tend ainsi à définir une poésie de l'instable, du précaire, comme pour attirer le regard sur ce que l'on ne regarde plus à force de trop le voir. Comme autant de variations des *fails*, ces compilations de cascades ratées glanées sur Internet, la série *The Struggle to Right Oneself* agit comme un *floutage* du corps, une transfiguration par la répétition de la chute. Il réalise des actions vaines, mêle des notions de vertige, de peur, d'angoisse, de finitude et d'absurdité.

Nous pensons particulièrement à un extrait du *Cap au pire* de Beckett pour illustrer cette angoisse à être :

Dire un corps. Où nul. Nul esprit. Ça au moins. Un lieu. Où nul. Pour le corps. Où être. Où bouger. D'où sortir. Où retourner. Non. Nulle sortie. Nul retour. Rien que là. Rester là. Là encore. Sans bouger.

Tout jadis. Jamais rien d'autre. D'essayé. De raté. N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux.

D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux. Tantôt l'un ou l'autre. Tantôt l'autre ou l'un. Dégoûté de l'un essayer l'autre. Dégoûté de l'autre

¹⁰³⁰ PHELAN, Peggy, « The Ontology of Performance: Representation without Reproduction », dans *Unmarked. The politics of performance*, Londres/New York, Routledge, 1993, p. 146-166.

¹⁰³¹ DIDI-HUBERMAN, Georges, « L'Œuvre sans chef », *Sur le fil*, Paris, Les Éditions de Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, p. 12.

retour au dégoût de l'un. Encore et encore. Tant mal que pis encore. Jusqu'au dégoût des deux. Vomir et partir. Là où ni l'un ni l'autre. Jusqu'au dégoût de là. Vomir et revenir. Le corps encore. Où nul. Le lieu encore. Où nul. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux encore. Ou mieux plus mal. Rater plus mal encore. Encore plus mal encore. Jusqu'à être dégoûté pour de bon. Vomir pour de bon. Partir pour de bon. Là où ni l'un ni l'autre pour de bon. Une bonne fois pour toutes pour de bon. Il est debout. Quoi ? Oui. Le dire debout. Forcé à la fin à se mettre et tenir debout.¹⁰³²

La chute dans le travail de Kerry Skarbakka comme évoqué plus haut revêt plusieurs significations, allant jusqu'au geste politique, notamment dans le contexte de politique intérieure menée par les Américains du Nord vis-à-vis des peuples migrants arrivant sur leur territoire.

Pour revenir à Noguez, s'intéresser à des démarches d'artistes provoquant le ratage dans une sorte de geste quotidien, qui performant le ratage et embrassent sa réussite permet des rencontres inattendues et fécondes, comme par exemple l'artiste norvégien Jan Hakon Erichsen qui se filme dans autant d'actions improbables et ratant à coup sûr, et qui n'est pas sans rappeler le principe de l'artiste de Fluxus Robert Filliou « bien fait, mal fait, pas fait » développé à la fin des années 1960 (Pensons à son œuvre *La Joconde est dans les escaliers*, de 1968, montrant une pancarte dactylographiée « à la va-vite » et accrochée à un balais posée sur une serpillière).

Et d'Erichsen à l'artiste belge Claude Cattelain¹⁰³³, il n'y a presque qu'un pas, un peu bancal sans doute. Cattelain accorde une place de choix à l'acceptation de l'échec du geste ou du corps, voire même de son intentionnalité. Sa biographie disponible sur le site du CCN de Montpellier semble elle-même structurée par le ratage, comme une poétisation de moments déterminants dans son œuvre :

1972 - Naît à Kinshasa.

1999 - Démonte le châssis de ses toiles.

2000 - Réalise des constructions instables.

¹⁰³² BECKETT, Samuel, *op. cit.*, pp. 6-7.

¹⁰³³ L'artiste nous avait fait la joie d'être présent lors de la journée que nous consacrons notre collègue Maxence Cambron et nous-même à l'Université d'Artois en mai 2018.

- 2001 - Achète une caméra pour filmer ses échecs.
- 2004 - Fait sa première performance publique non préméditée.
- 2005 - Se suspend dans le vide.
- 2006 - Tourne sur lui-même de plus en plus vite.
- 2007 - Élève une colonne de blocs en partant du plafond.
- 2008 - Avance sur une ligne de blocs instables.
- 2009 - Réalise une vidéo par semaine pendant 65 semaines.
- 2010 - Dessine le contour de son corps avec la flamme.
- 2011 - Marche sur place dans le sable et s'y enfonce.
- 2012 - Élève inlassablement une structure instable.
- 2013 - Enfonce un piquet de sa taille dans le sol.
- 2014 - Marche sur place en comptant ses pas.
- 2015 - Réside dans une chapelle en Bretagne.
- 2016 - Tente de retenir le sable dans ses mains.
- 2017 - Plaque des planches trouvées contre les murs.
- 2018 - Dépose une poutre sur son ventre.¹⁰³⁴

La série des vidéos hebdomadaires que l'artiste s'impose durant un peu plus d'un mois afin de lutter contre le syndrome de la page blanche¹⁰³⁵, de l'inactivité, de la non-créativité, est en réalité une mise en scène du ratage, peut-être même une manière de le provoquer, de l'anticiper.

C'est à travers une mise à l'épreuve de son corps d'abord, mais aussi de la matière et de l'espace que Cattelain propose à la manière de Noguez un manuel de l'échec créateur. Dans *Don't try* (en français : « N'essayez pas »), vidéo d'une minute dans laquelle l'artiste s'est donné pour exercice de « (S)'incliner en arrière au bord d'un toit » (Figure 182), on voit l'artiste posté sur le toit d'un immeuble, dos à la rue. Il joue ici de la limite et du risque, du danger qui donne des frissons, « entre angoisse et plaisir » pour reprendre le titre d'un ouvrage de la psychanalyste Danielle Quinodoz¹⁰³⁶. De manière à peine perceptible au début, nous voyons le corps de l'artiste se pencher vers l'arrière, et nous nous interrogeons

¹⁰³⁴ <http://ici-ccn.com/artistes/claude-cattelain-biographie>

¹⁰³⁵ Nous pensons également à l'artiste français Gilles Barbier qui a été découvert grâce à ses copies de pages du dictionnaire qu'il s'est imposées en 1994 suite à une panne d'inspiration.

¹⁰³⁶ QUINODOZ, Danielle, *Le Vertige, entre angoisse et plaisir*, Paris, PUF, coll. « Fait psychanalytique », 1994.

rapidement sur la perspective qu'il prendra. Or, comme l'action filmée s'arrête là, elle nous entraîne directement dans l'absurde et l'inachèvement artistique.

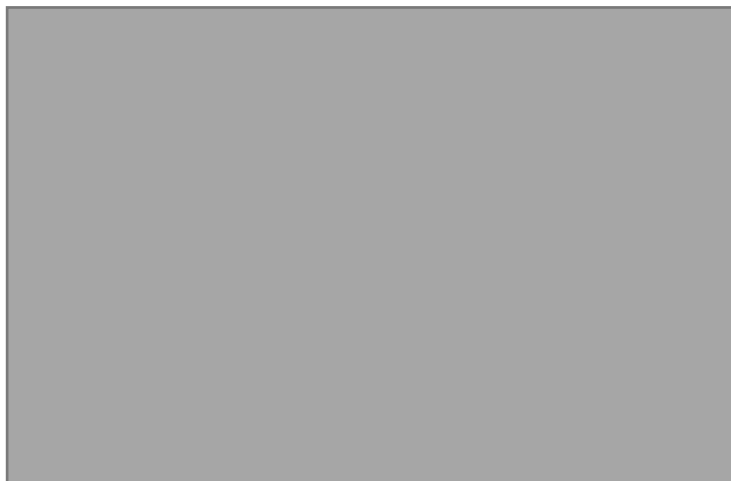


Figure 182. Claude Cattelain, *Don't try*, 2006

Vidéo, couleur et son, 1', 4/3, Collection du Centre national des arts plastiques

Le ratage intégré même à l'œuvre est déjà présent dans *Chaise inclinée* (2011), performance de 15 minutes filmée à Bruxelles, pour laquelle la règle qu'il s'était imposée était de « Tenir le plus longtemps possible sur une chaise en l'inclinant graduellement jusqu'à ce qu'elle tombe en arrière et explose l'ampoule en créant l'obscurité. » (Figure 183)



Figure 183. Claude Cattelain, *Vidéos Hebdo, #46, Chaise inclinée* (2010), vidéo et performance 15'

© Claude Cattelain

Ses actions conjuguées à l'infinifit occupent l'espace de la contrainte que l'artiste s'impose à lui-même autant de gestes impossibles mais pourtant réalisés, répétés souvent et assumés, échappant au miroir aux alouettes de la réussite. Dans *Armature variable*, performance créée en 2010, ou *Patatras*, série de très courtes séquences en vidéo et animation datant de 2003, il joue avec la chute et l'effondrement pour observer le hasard créateur du potentiel raté de l'action : « Élever inlassablement une structure volontairement instable qui se transforme au gré de ses effondrements et de mes reconstructions ».

Ses créations portent bien en elles le sceau du ratage programmé. Il y a une utopie, une intention qui se sait déjà vouée à l'échec. Et dans la mise en scène de gestes dérisoires comme « Tenir le plus longtemps possible une bassine qui se remplit d'eau », vidéo-performance hebdomadaire #15 (2009), le geste peut prêter à sourire. Cependant, l'artiste met toujours un point d'honneur à « reconstruire », à réparer ce qui a raté, ce qui n'a pas tenu. Est-il en lutte avec la matière ? En lutte avec son propre corps ? En lutte avec une certaine maladresse du geste ? Il semble que les réponses à ces questions tiennent de la gageure, mais que néanmoins elles apportent toute une pierre à l'édifice de l'œuvre même de Cattelain. La performance *Armature variable* a une durée elle-même variable. Au Palais de Tokyo en 2012, elle dura 35 heures, à Nevers, dans la Chapelle Saint Martin, Centre d'art Parc Saint Léger en 2010, elle ne dura que 3 heures. (Figure 184) Cette indication inscrit son travail contre l'instantanéité et l'hypermobilité propre à notre époque. En répétant une action « inlassablement » jusqu'à effondrement total ou (re)construction réussie, Cattelain nous happe dans une autre temporalité, nous entraîne à marquer une pause. Sur les photographies de la performance, nous voyons l'artiste érigeant différentes planches et tassots de bois, que l'artiste a récupérés sur un chantier. Cette installation « mikado » en impose par sa monumentalité. L'artiste peine parfois à porter les planches. Il impose à la matière de tenir, là où lui-même semble en être incapable.



Figure 184. Claude Cattelain, *Armature variable*, 2010, Palais de Tokyo, Paris (2012) © Claude Cattelain

Avec *Fabrica/Brighton - day 10 reloaded* (2016) (Figure 185), l'artiste va plus loin encore. Il risque sa vie afin de « Repousser inlassablement les vagues à l'assaut du rivage. » La mer déchaînée rend complètement inutile le geste de l'artiste qui balaie les vagues sur la jetée. Au lieu de se déclarer vaincu, l'artiste tente malgré tout de lutter contre ces vagues, et ce qui n'advient pas, ce qui finit par rater, devient partie intégrante du projet.



Figure 185. Claude Cattelain, *Fabrica Brighton – Day 10 (reloaded)* (2016) © Claude Cattelain

Cattelain s'impose une répétition de gestes inutiles dont il peut parfois inscrire la trace comme dans ses dessins sur lesquels son corps est présent, même partiellement, comme dans le dessin ci-dessous, qui porte la trace de sa marche sur place, comme dans la performance filmée *From Sand to Dust* (« Du sable à la poussière ») de 2011, dans laquelle Cattelain « [marche]

526

sur place en creusant le sable sous [ses] pas ». L'action dans cette vidéo dure des heures, le corps s'enfonçant peu à peu dans le sable.

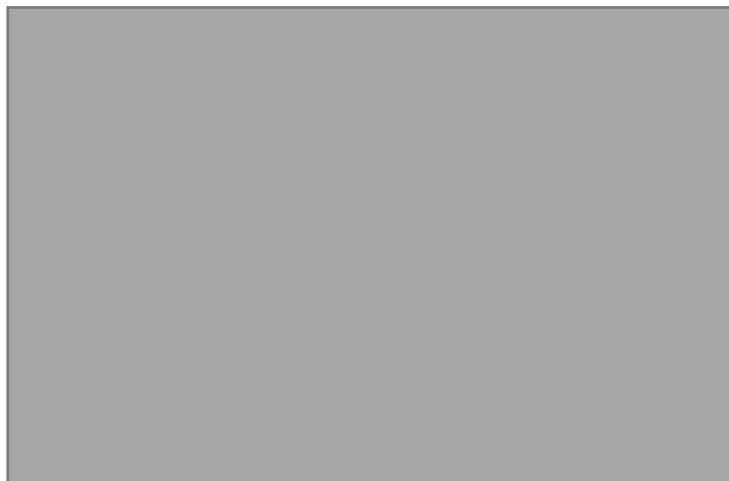


Figure 186. Claude Cattelain, *Dessin répétitif (7 400 pas)*, 2018
Poussière de charbon sur papier, 144 x 103 x 4 cm

Pour ses dessins, il exécute la même chose, il place la matière sous ses pieds qui la creuse et qui impriment leur action de marche sur la surface du papier en s'enfonçant peu à peu à travers les petits monts de poussière de charbon déposée. Les pieds impriment par le poids du corps une zone claire sur la feuille, sur laquelle on perçoit l'emplacement des talons et des orteils. (Figure 186)

Les mots de Didi-Huberman à propos de Duchamp trouvent ici un écho singulier : « C'est un genre d'œuvre conçue comme un *essai* perpétuel : donc jamais close en droit, toujours à refaire.¹⁰³⁷ » Cependant que son entreprise même devient elle-même un ratage par l'interruption imprévue d'un garde côtier qui vient lui demander ce qu'il fait là et par la disparition de la caméra dans les vagues, qu'il sauve miraculeusement pour récupérer les images. Cette vidéo est un résumé des principes de Dominique Noguez dans son essai : un ratage total.

Entre inutilité et ratage, le geste de l'artiste résonne comme un hommage à la fragilité humaine, et s'organise même comme une ritualisation de l'action inaboutie et inefficace, en

¹⁰³⁷ DIDI-HUBERMAN, Georges, *Sur le fil*, Paris, Minuit, 2013, p. 12.

parfait décalage avec nos sociétés contemporaines, qui érigent en modèle la réussite sociale, professionnelle, personnelle, physique et morale. Son corps ne transgresse rien d'autre que sa propre capacité ou incapacité, contenue dans le projet de l'action elle-même. Dans ses performances données en direct ou filmées, Claude Cattelain ne parvient pas à réaliser le projet initial : l'artiste ne parvient pas à retirer son alliance, la clé dans la serrure est parfois réticente, l'artiste fait tomber un objet, l'artiste glisse, etc. À la manière d'un personnage beckettien, l'artiste se soumet à la contrainte, répétant un geste malgré son échec :

Il faut continuer, je ne peux pas continuer, il faut continuer, je vais donc continuer, il faut dire des mots, tant qu'il y en a, il faut les dire, jusqu'à ce qu'ils me trouvent, jusqu'à ce qu'ils me disent, étrange peine, étrange faute, il faut continuer, (...) dans le silence on ne sait pas, il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer.¹⁰³⁸

Loin des œuvres à sensations d'autres performeurs de sa génération¹⁰³⁹, Cattelain ne transgresse rien d'autre que la propre capacité ou incapacité de son corps, voire son échec, que l'action qu'il se prépare à effectuer contient déjà. C'est en cela que son insubordination face à l'échec démontre une volonté, un engagement têtue à essayer, à tenter jusqu'à l'impossible, paradoxalement dans l'obstination à agir, à faire tout en tenant compte de l'échec contenu dans la proposition. Une sorte de Sisyphe malgré lui. Heureux ? Est-ce à nous d'en juger ? En tout cas, il incarne bien la figure de l'artiste « funambule » convoquée par Didi-Huberman, et qui multiplie les possibilités de toute instabilité. Cattelain creuse la brèche de l'inachèvement, de la chute qui fait disparaître l'image du corps dans la performance filmée *Chaise inclinée*, de la marche qui fait disparaître le corps sous un ciel

¹⁰³⁸ BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1953, p. 213.

¹⁰³⁹ Parmi ces artistes, citons Matthew Barney, artiste américain né en 1967, qui met son corps à rude épreuve dans ses performances, notamment dans sa série filmée des *Drawing Restraint*, démarrée en 1987, dans laquelle il s'impose des contraintes pour rendre impossible l'action de dessiner : il est attaché par toutes sortes d'élastiques, de rampes et de trampolines. Santiago Serra, artiste espagnol né en 1966, est connu pour ses performances réalisées en public, comme *250 cm Line Tattooed on 6 Paid People* en 1999, dans laquelle l'artiste avait payé six jeunes chômeurs cubains, payés 30 dollars chacun, en échange de quoi ils se faisaient tatouer une ligne horizontale sur le dos. Deborah de Robertis, artiste luxembourgeoise née en 1984, dont les performances dénudées dans les lieux publics, comme les musées depuis les années 2010 ou le sanctuaire de Lourdes en 2018 par exemple, l'ont conduite à divers procès pour exhibition sexuelle.

menaçant et toujours plus sombre à mesure que les heures passent dans *From Sand to Dust*¹⁰⁴⁰, le corps mis à l'épreuve face à la mer dans *Fabrica/Brighton – Day 10 Reloaded*.

Dans ce parcours, l'artiste sonde les limites de l'humain, ses limites physiques souvent, intellectuelles parfois. Insuffler ou réinsuffler du faillible dans ce domaine où dans le contexte d'une mythologie de l'artiste inspiré, démiurge et tout puissant en somme, la figure de l'artiste est mise en scène dans la maîtrise de son œuvre et de ses effets, c'est se placer à contre-courant d'une pensée majoritaire. Claude Cattelain relève ce qui s'effondre, explore jusqu'à la dernière limite ce qui peut tenir. Les objets du quotidien comme les chaises, bassines, ampoule et ballons de baudruche côtoient les matériaux de récupération, de rebut, comme les planches de bois ou les jerricanes. Tout n'évoque que la précarité du corps et de ces objets, mais son action incessante, patiente fait de lui une sorte d'Atlas qui supporte le poids de la fragilité du monde.

Dominique Noguez trace avec constance tout en évoquant partiellement le champ artistique le sillon voire les sillons des marges, là où les notations en rouge des censeurs distillent leur mécontentement. Cet hommage voudrait se transmettre à tous les créateurs en devenir le conseil de tout rater, puisque c'est là que la poésie et la part d'espérance peuvent encore nous laisser croire à un bel avenir de l'humanité. Impertinents, insolents, les artistes qui ratent, le sachant ou l'ignorant, sont, à la demande de Noguez, ces êtres qui décalent notre regard. C'est eux qui nous permettent de « Saisir l'inattendu dans le réel », comme l'indique l'artiste Thomas Lélou dans la conclusion de son *Manuel de la photo ratée*¹⁰⁴¹. Si, dans une lecture bergsonienne, la chute est perçue comme un échec et provoque le rire chez le spectateur, notamment nous l'avons vu dans le cinéma burlesque muet des années 1920, avec la figure de Buster Keaton, cette dimension tragi-comique du corps qui tombe, qui échoue, qui manque son but, se retrouve également dans les nombreuses compilations de *fails* glanées ici et là sur internet. Le rythme de ces vidéos sur-joue la dramatisation de l'accident dans une rapidité du montage passant d'un sujet à l'autre sans transition, et disposant à la manière du collage brut des vidéos de personnes inconnues ayant été filmées par des proches ou des passants, qui tombant dans l'escalier, qui pour répondre à un défi absurde se jetant sur une

¹⁰⁴⁰ Il s'agit d'une performance filmée de l'artiste, en 2011, pour laquelle la règle était « Marcher sur place en creusant le sable sous mes pas. »

¹⁰⁴¹ LÉLOU, Thomas, *Manuel de la photo ratée*, Romainville, Éditions Al Dante, 2003, p. 87.

piscine gelée en plein hiver, glissant accidentellement et tombant lourdement sur l'épaisse couche de glace dans un bruit de claquage violent, ou dans d'autres situations. Le but de ces compilations est principalement d'amener le rire face à ce qui sont des situations parfois très dangereuses – il arrive que la couche de glace de la piscine ou du lac se brise, et que la personne tombe dans l'eau gelée ; que l'arrivée en bas de l'escalier se termine dans le mur... –, menant ainsi à une relecture de l'échec dans l'échec tout en replaçant les protagonistes dans une dimension bien réelle.

Il s'agit alors d'entrevoir dans ces ratés, dans ces accidents, la possibilité de trouver une source de création, et d'interroger ce qui ne tient pas, reposant la question de l'art comme geste de prouesse technique. Les choix de situations particulièrement absurdes chez Kerry Skarbakka – lors de la chute dans la douche ou celle dans l'escalier – ou même chez l'artiste Claude Cattelain sont autant d'indices d'une mise à l'épreuve du corps dans l'espace en tant que paysage ou en tant que lieu quotidien de la réalité. Partant de ces ratages et considérant les ruines ainsi disposées, il s'agit de reconstruire l'être et la matière pour reformuler l'échafaudage du vivant.

À la manière de Kerry Skarbakka et Philippe Ramette, Claude Cattelain construit ses images, comme il construit ses structures. Inventeur de mondes, même caducs, il cherche une occupation, de l'espace, de ses mains et de son corps. Il y a presque la volonté de marquer son passage et surtout d'arranger le monde à sa propre vision, quitte à le rendre instable et précaire.

Conclusion

La thèse, intitulée *Poïétique et théâtralité de la chute des corps dans les créations artistiques*, examinait les expériences artistiques contemporaines envisagées souvent comme éloignées les unes des autres. Cette recherche est issue d'une expérience de lectrice et de spectatrice de créations scéniques et plastiques. L'approche de ces œuvres visait à reconsidérer les problématiques de la chute, les représentations et de figuration du corps. Il s'agissait de proposer une réflexion permettant un va-et-vient entre lectures stimulantes d'ouvrages philosophiques, anthropologiques, esthétiques et sociologiques, processus de créations et expériences scéniques et artistiques. Faire de la chute un objet de recherche imposait de se saisir des perspectives d'une figure humaine aux prises avec les désastres, une fêlure de l'intime et des drames collectifs. La thèse est aussi issue d'un cheminement qui tentait de se saisir de la fécondité de la chute, en questionnant les problématiques de verticalité, d'envol, de suspension ou des ratages.

La construction de la thèse a supposé de faire dialoguer l'expérience du chorégraphe et metteur en scène Alain Platel avec les démarches scéniques du metteur en scène et circassien Yoann Bourgeois et les démarches plastiques des artistes Philippe Ramette et Kerry Skarbakka. Nous nous sommes ainsi intéressée au langage chorégraphique constitué d'éléments épars, hétérogènes, relevant d'un chaos et d'une certaine plasticité des corps chez Platel. Sa création attentive à la monstration des corps ouvre sur un vocabulaire et une

grammaire des gestes faits de tics, rebonds, tremblements, spasmes, crampes parcourant le corps. Un tel langage puise dans la gestualité de personnes confrontées aux handicaps physiques et mentaux. La chute mise en scène fait alors écho à des états des corps et un trouble de la représentation, oscillant entre extase et dévoilement de l'intimité des êtres.

L'approche du corps et de son vacillement développée par Platel a été mise en regard de l'échafaudage du dispositif convoquant des formes acrobatiques chez Yoann Bourgeois. Au croisement des gestes circassiens et chorégraphiques, l'œuvre de Bourgeois fait du ratage la matière première de son écriture. Le geste qu'il construit valorise la notion même de tentative, mais aussi les problématiques de chute et d'envol, une quête qui se veut « point de suspension ». Et si chez Platel, la chute met en lumière la fragilité de l'être humain, chez Bourgeois, elle manifeste avant tout la jouissance de l'exercice même du geste, sa mise en abyme.

Le processus de chute envisagé dans la thèse n'est pas spécifique aux arts de la scène. Les artistes plasticiens, s'inscrivant dans un héritage de l'architecte Dédale, n'ont cessé de se saisir de la problématique de la chute. Nous nous sommes ainsi intéressée à la démarche de Philippe Ramette, à son usage du médium photographique, une écriture qui interroge la réalité et la facticité et invente de nouveaux modes de contemplation du monde, source de fantasmagories burlesques et irrationnelles. La chute qu'il construit est celle du renversement d'un monde, une certaine dérouté des corps et du regard. Cette approche n'est pas sans rappeler la démarche artistique de Kerry Skarbakka, qui fait également de la matière photographique la source d'une écriture performative. Ainsi chez cet artiste américain, c'est une existence humaine aux prises avec les ratages du quotidien et de l'Histoire qui est interrogée. Un tel ratage est précisément celui d'une société américaine envisagée comme terrain propice à une mise en crise du corps : danger, souffrance, nudité, mise en scène de soi et identité s'éprouvent soit en contact direct avec le public, soit individuellement pour créer une photographie. La chute s'appréhende dans son travail comme le résultat d'une action inaboutie, un dérapage né d'imprévus que l'artiste ne nomme ni ne montre.

La thèse questionnait le processus de création, la théâtralité de la chute en montrant la dimension de vertige et de vacillement tout en déployant un Atlas Mnémosyne d'images illustrant ces problématiques. Les œuvres analysées permettent de franchir le seuil du raisonnable, du *rationnel* pour citer Philippe Ramette. Les chutes que les artistes instaurent

ouvrent parfois à une jouissance oculaire, à une forme de consolation face aux imperfections, aux erreurs et au tragique du monde. La thèse a aussi permis de nous souvenir de l'écroulement qui guette parfois ce qui se bâtit. De la Tour de Babel à la Tour de Pise, il y a une verticale qui s'éprouve. Dans son *Essais fragiles d'aplomb* Pierre Senges écrit à propos de l'architecture : « l'art des chutes est cousin germain de l'architecture et de ses branches de moindre prestige, charpentes et gros œuvre.¹⁰⁴² »

Nous avons pu montrer que les œuvres des artistes du corpus sont le lieu d'une reconsidération de l'humain dans sa plénitude, ce qui n'est pas sans rappeler la devise des ballets C de la B d'Alain Platel : « deze dans is van de wereld en de wereld is van iedereen¹⁰⁴³ », c'est-à-dire « cette danse s'inscrit dans le monde, et le monde appartient à tous ». La scène artistique instaurée par Alain Platel, Yoann Bourgeois, Philippe Ramette et Kerry Skarbakka théâtralise les failles et les fragilités par la puissance des corps, des gestes, des objets et des images et crée une écoute du monde. Les œuvres modifient nos perceptions, explorent le sensible, une esthétique qui fait de l'œuvre l'antichambre de l'humain. Les spectateurs sont alors tout autant ébranlés, mus, enthousiasmés et pris de vertiges, entre rires et hallucinations.

La thèse a permis de montrer que ces artistes sont attentifs à une chute révélant le chaos du monde, ses dérèglements. Les œuvres entretiennent des liens avec les catastrophes de l'Histoire, des tragédies du XX^e siècle.

Les questionnements sur la chute permettent de s'interroger sur l'anormalité, qu'elle soit psychique, comme chez Alain Platel ou qu'elle soit liée au monde dans lequel nous vivons, comme chez Philippe Ramette. Nous avons tenté de montrer comment une identité, tant formelle, qu'esthétique, se cristallise dans les parcours des artistes étudiés. Le rapport aux marges et au groupe chez Alain Platel, le rapport au jeu et à la physique chez Yoann Bourgeois, voire à l'absurde chez Philippe Ramette ou au danger feint chez Kerry Skarbakka. Leurs œuvres sont fondatrices d'un certain rapport à la verticalité, sans cesse réactivée, dépassée, que d'autres œuvres peuvent venir alimenter ou contredire.

¹⁰⁴² SENDES, Pierre, *Essais fragiles d'aplomb*, Paris, Verticales/Seuil, coll. « minimales », 2002, p. 16.

¹⁰⁴³ Cette phrase est la devise de la Compagnie les ballets C de la B, lisible sur leur site internet, [En ligne] URL : <https://www.lesballetscdela.be/nl/> (Dernière consultation le 15 octobre 2021)

Lorsque l'on tombe – toujours de haut, si bas qu'on fût – et qu'une main amie tout à coup vous ressaisit dans le moment le plus sombre de la chute, l'on s'aperçoit enfin qu'on ne tombait pas, mais qu'on était seulement recroquevillé, immobilisé par le sentiment d'être là à tort et bougeant d'autant moins qu'on ne devrait pas y être.¹⁰⁴⁴

L'association de la chute à l'erreur et au ratage nous a conduite à en faire des concepts fondateurs d'une pensée en mouvement, d'une création toujours perfectible, « infixée » pour citer Georges Didi-Huberman. La beauté semble se cacher dans ces zigzags auxquels l'humain est confronté, à ces à-coups incessants qui ponctuent les vies. Et davantage encore qu'un pas de côté sur le chemin de toute expérience humaine, la chute replace le corps au centre des interrogations. Dès lors, explorer ces chutes, ces vacillements et ces hoquets du corps permet d'embrasser aussi le souvenir de l'enfant que nous avons été et qui apprenant à marcher, tombait souvent. Dans le langage courant, ce mouvement porte des connotations négatives et pessimistes, mais nous avons tenté de démontrer qu'il était possible d'en percevoir les multiples sens, y compris dans le cadre d'une mobilité non maîtrisée, revenant ainsi à penser l'humain non pas dans sa finitude, mais justement dans une infinitude éthique.

Les œuvres analysées peuvent être lues au regard de l'idée de Samuel Beckett, selon laquelle rater et chuter deviennent des injonctions à aller à la rencontre de nos prochaines erreurs, de nos nouveaux écarts, de nos nouvelles chutes. Les œuvres de Platel mettent en lumière une autre forme de beauté, celles de Yoann Bourgeois font du jeu un outil de rêverie et de suspension du corps, tandis que Philippe Ramette invente de nouvelles perspectives à l'existence humaine, y compris dans ses objets inutilisables et burlesques et qu'enfin Kerry Skarbakka s'évertue à trouver l'énergie pour toujours faire, créer, rater et recommencer. Car interroger la chute dans notre thèse a permis de mettre en exergue le travail sur l'assemblage et le montage, voire une forme de démontage des cadres et des limites, qui montre les multiples manières de mettre en scène la chute, une poïétique de la chute. Dans le processus, ceci n'exclut pas d'envisager la virtuosité du mouvement devenu geste, de l'anecdotique devenu central. La maîtrise des corps et des dispositifs porte l'accent sur le geste créateur. La scène et la photographie sont les lieux d'une théâtralité des corps, qui passent par des langages ouvrant sur des émotions ressenties par tous au cours de la vie. Envisagé comme examen de la poïétique de la chute et de la théâtralité de la chute des corps, un tel travail, croisant

¹⁰⁴⁴ BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, NRF, 1973, p. 164.

créations chorégraphiques, circassiennes et picturales, a permis de mettre l'accent sur les différentes manières artistiques de l'envisager.

Cependant, nous avons également cherché à montrer qu'il existe une autre manière d'aborder la chute dans une forme de transgression des catégories et un dépassement de la performance comme gage de réussite. Les expériences de Claude Cattelain en témoignent. L'artiste met volontairement en scène son incapacité à faire apparaître le point paroxystique du geste créateur comme sortant de l'ordinaire. Au contraire, il fait de l'ordinaire et du quotidien le lieu du jaillissement de l'extra-ordinaire. Il nous semble que ces dimensions mériteraient d'être approfondies, tant au regard de la création artistique contemporaine, et nous pensons notamment tant à l'artiste belge Jacques Lizène, adepte de l'art médiocre, qui dans ses sculptures « naufrages de regard » met en scène des objets et des pièces de mobilier du quotidien découpés, tous tentant d'échapper au rôle auquel ils ont été assignés, mettant du « désordre » là où il ne devrait pas y en avoir, pour citer Bertrand Hell. Nous songeons également aux différentes figures de l'idiot ou représentations de l'idiotie, dont la Compagnie Les Chiens de Navarre de Christophe Meurisse s'est fait une mission, et dont la pensée de Clément Rosset¹⁰⁴⁵ permet d'en appréhender la pertinence.

On pourrait également s'interroger sur une approche de la chute dans un contexte de mutation technologique où le numérique ouvre sur un autre dessein des corps, en outre comment également interroger la notion d'effondrement dans une perspective écologique. Un tel travail ouvre enfin sur la notion de chute émanant du vieillissement de la population. Si depuis une vingtaine d'années, nous assistons à la présence de l'enfant, de corps handicapés, de corps diminués ou encore « augmentés » dans les créations contemporaines, la présence de la vieillesse pose des questions nouvelles.

Dans l'ouvrage collectif *Jouer (avec) la vieillesse*, paru en 2015, Ariane Martinez souligne que ces « corps altérés par la vieillesse sont peu visibles, et la parole des personnes âgées n'est audible que quand elle est proférée par des figures héroïsées dont la vitalité dément l'avancée

¹⁰⁴⁵ « *Idiôtès*, idiot, signifie simple, particulier, unique ; pub, par une extension sémantique dont la signification philosophique est de grande portée, personne dénuée d'intelligence, être dépourvu de raison. Toute chose, toute personne sont ainsi idiotes dès lors qu'elles n'existent qu'en elles-mêmes, c'est-à-dire sont incapables d'apparaître autrement que là où elles sont et telles qu'elles sont (...) », Clément Rosset, *Le Réel : Traité de l'idiotie*, Paris, Minuit, coll. « Reprise », 2014, p. 50.

en âge¹⁰⁴⁶ ». Ce rapport met en lumière les fossés générationnels dans lesquels la figure du vieillard apparaît comme un tabou à dépasser. Nous constatons peu à peu l'émergence d'une figure du « Vieux » indépendant et autonome. La vieillesse dans les créations contemporaines revêt des visages différents, elle se veut révélatrice de certains enjeux sociétaux et vient adroitement remettre en question les notions de normes et de beauté. En imposant la présence de corps âgés, marqués par le temps c'est la norme qui est mise à nue dans toute son instabilité. L'intrusion sur scène, à l'écran ou dans les arts visuels de ces corporéités abîmées interrogent la beauté standardisée qui s'affiche sous les traits d'un corps performant et indéfectiblement jeune. Les imperfections et failles du corps vieillissant viennent dénoncer ce corps type comme artefact : « (...) un corps de manuel : c'est le corps froid de la science ou du regard médical, le corps de l'anthropologie physique et raciste des premiers colonisateurs, le corps en plastique de l'industrie publicitaire, le corps utopique d'une certaine idéologie du progrès et de l'immortalité de l'espèce »¹⁰⁴⁷.

La reprise de la création *Gardenia* d'Alain Platel, Franck Van Laecke et Steven Prengels (2010) en cette année 2021 interroge sur la présence de corps de vieux ou vieillissants sur les scènes d'aujourd'hui et de demain, sur cette chute pouvant devenir inéluctable des corps fragiles.

Ce travail, cheminement de sept années, nous aura portée, tenue et guidée, comme une boussole indiquant plusieurs directions, le Nord. Il nous aura coûté quelques déviations et demi-tours, mais chaque jour cette voie a tracé en nous ses sillons profonds, pétris de doutes et d'horizons sans cesse repoussés. Nous avons été chahutée par cette recherche qui a également fait jaillir de nouvelles îles à découvrir, de nouveaux territoires à glaner.

Les œuvres des artistes du corpus auront été quelques-uns de ces Nord magnétiques, tant elles sont devenues des ports d'attache, des références à partir desquelles nous avons effectué nos premiers pas dans la recherche, titubant mais avançant vaille que vaille, nous reposant sur l'un puis sur l'autre pour rebondir et repartir de plus belle.

¹⁰⁴⁶ MARTINEZ, Ariane, « La vieillesse, ennemie ou alliée de l'acteur ? », dans MARTINEZ, Ariane (dir.), « Jouer (avec) la vieillesse », *Recherches & Travaux*, n° 86, Grenoble, ELLUG, 2015, p. 7.

¹⁰⁴⁷ PIZZINAT, Baptiste, « Ce corps atypique que nous avons tous », dans *Revue Jen*, n°151, 2014, p. 52.

Nous devons en cela beaucoup au théâtre-dansé d'Alain Platel, qui lorsque nous faisons partie d'une compagnie de danse butô, créée à l'Université d'Artois dans le cadre de notre Master, nous a permis de sonder d'autres états de corps, encore inconnus jusque-là. Le travail de Yoann Bourgeois nous aura également portée vers la dimension poétique du geste acrobatique, apportant fluidité là où nous voyions auparavant de la pure mécanique. Sensible depuis notre plus jeune âge aux arts de l'image, et notamment à la photographie, les démarches de Philippe Ramette et Kerry Skarbakka nous ont marquée par leur singularité, et les personnages qu'ils ont su tous les deux construire, l'un burlesque et l'autre plus dramatique ont été nos deux pôles, l'abscisse et l'ordonnée de nos propres réflexions métaphysiques. Grâce à eux tous, des rencontres et des liens ont pu être créés, avec d'autres chercheurs, mais aussi entre d'autres œuvres et nous.

À l'issue de la longue période de disette culturelle que nous avons traversée, ce travail permettra peut-être de comprendre comment l'art se saisit de nous, comment il modifie nos existences et aide à tenir debout.

Bibliographie

1. *Ouvrages d'anthropologie et de sociologie du corps*

- BOËTSCH, Gilles, HERVÉ, Christian, ROZENBERG, Jacques J. (ss dir. de), *Corps normalisé, corps stigmatisé, corps racialisé*, Louvain-la-Neuve, De Boeck Supérieur, « Hors collection », 2007, 1 vol., 360p.
- COURTINE, Jean-Jacques, CORBIN, Alain et VIGARELLO (ss la dir. de), *Histoire du Corps*, Paris, Seuil, 2005-2006, 3 vol., 573p., 442p., 522p.
- DELIGNY, Fernand, *Œuvres*, édition établie et présentée par Sandra Alvarez de Toledo, Paris, L'Arachnéen, 2007, 1 vol., 1852p.
- FINTZ, Claude (ss dir. de), *Le Corps comme lieu de métissages*, Actes du colloque de décembre 2002, Grenoble, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles Études Anthropologiques », 2003, 1 vol., 405p.
- _____, *Les Imaginaires du Corps en mutation. Du Corps virtuel... à la réalité des Corps*, Tome 1, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles Études Anthropologique », 2000, 1 vol., 236p.
- _____, *Les Imaginaires du Corps. Pour une approche interdisciplinaire du Corps. Arts, Sociologie, Anthropologie*, Tome 2, Paris, L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2000, 1 vol., 393p.
- GODELIER, Maurice et PANOFF, Michel (ss dir. de), *Le Corps humain : supplicié, possédé, cannibalisé*, Actes du colloque « Le corps comme instrument et expression de l'ordre et du désordre », Maison des Sciences de l'Homme de Paris - novembre 1992, Amsterdam, Archives contemporaines, coll. « Ordres sociaux », 1998, 1 vol., 197p.
- _____, *Le Corps humain : conçu, supplicié, possédé, cannibalisé*, Paris, CNRS éd., coll. « Anthropologie », 2009, 1 vol., 575p.
- GOFFMAN, Erving, *Stigmates. Les usages sociaux des handicaps*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit, coll. « Le Sens commun », 1975, 1 vol., 175p.
- GRÜND, Françoise, *Danses de la Terre*, Paris, La Martinière, 2001, 1 vol., 255p.
- _____, *Le Corps et le Sacré*, Paris, Chêne, 2003, 173p.

- HELL, Bertrand, *Possession et Chamanisme. Les Maîtres du Désordre* [1999], Paris, Flammarion, 2012, 1 vol., 392p.
- HELL, Bertrand et DIANTEILL, Erwann (ss dir. de), « Le Possédé spectaculaire : Possession, Théâtre et Globalisation », *Revue Gradhiva*, N°7, Paris, Musée du Quai Branly, 2008, 1 vol., 176p.
- HELL, Bertrand, LOISY, Jean (de), et JACOMIJS SNOEP, Nanette, *Les Maîtres du Désordre*, catalogue de l'exposition du Musée du Quai Branly, Paris - du 11 avril au 29 juillet 2012, Paris, Musée du Quai Branly, Réunions des Musées Nationaux/Grand Palais, 2012, 1 vol., 443p.
- LE BRETON, David, *Corps et Sociétés. Essai de Sociologie et d'Anthropologie du Corps*, Paris, Librairie des Méridiens, coll. « Sociologie au quotidien », 1985, 1 vol., 230p.
- _____, *Les Passions ordinaires. Anthropologie des Émotions*, Paris, Armand Colin, coll. « Chemins de traverse », 1998, 1 vol., 223p.
- _____, *L'Adieu au Corps*, Paris, Métailié, coll. « Suite Essais », 1999, 1 vol., 243p.
- _____, *Passions du Risque*, Paris, Métailié, coll. « Suite Essais », 2000, 1 vol., 189p.
- _____, *Éloge de la Marche*, Paris, Métailié, coll. « Suite Essais », 2000, 1 vol., 176p.
- _____, *Anthropologie du Corps et Modernité*, Paris, PUF, coll. « Quadrige. Essais, débats », 2010, 1 vol., 330p. (6^{ème} éd.)
- _____, *Marcher. Éloge des chemins et de la lenteur*, Paris, Métailié, coll. « Essais », 2012, 1 vol., 166p.
- _____, *Conduites à Risque : des jeux de mort au jeu de vivre*, Paris, PUF, 2013, 1 vol., 292p.
- MÉCHIN, Colette, BIANQUIS-GASSER, Isabelle et LE BRETON, David, *Le Corps, son ombre et son double*, Paris, L'Harmattan, coll. « Nouvelles Études Anthropologiques », 2000, 1 vol., 306p.

- STIEGLER, Bernard (dir.) avec le collectif Internation, *Bifurquer, il n'y a pas d'alternative*, Paris, Les liens qui libèrent, 2020, 1 vol., 416p.

- STIEGLER, Bernard, *États de choc. Bêtise et savoir au XXI^e siècle*, Paris, Mille et une nuits, 2012, 1 vol., 355p.

2. Ouvrages, articles et périodiques de philosophie, d'esthétique et sciences de l'art

- ADORNO, Theodor Wiesengrund, *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez et Éliane Kaufholz-Messmer, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 2011, 1 vol., 514p.

- ANDRIEU, Bernard et BOËTSCH, Gilles (ss dir. de), *Le Dictionnaire du Corps*, Paris, CNRS éd., 2008, 1 vol., 369p.

- ANDRIEU, Bernard, *Le Corps dispersé. Histoire du Corps au XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, coll. « Santé, sociétés et cultures », 1993, 1 vol., 451p.

- _____, *Donner le vertige. Les Arts immersifs*, Montréal, Liber, 2014, 1 vol., 219p.

- _____ « Arts immersifs. Dispositifs et expériences », dans *Figures de l'art*, n°26, Pau, Presses Universitaires de Pau et des Pays de l'Adour, 2014, 1 vol., 492p.

- _____(ss dir. de), *Manifeste des Arts immersifs*, Nancy, Presses Universitaires de Lorraine, coll. « Épistémologie du corps », 2014, 1 vol., 140p.

- ARENDT, Hannah, *Condition de l'Homme moderne* [1961], traduit de l'anglais par Georges Fradier, Paris, Calmann-Lévy, Agora Pocket, coll. « Les idées, les arts, les sociétés », 2002, 1 vol., 406p.

- BACHELARD, Gaston, *L'Air et les Songes. Essai sur l'imagination du mouvement* [1943], Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le Livre de poche », 1992, 1 vol., 350p.

- _____, *La Terre et les Réveries de la volonté. Essai sur l'imagination de la matière*, [1945], Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2004, 1 vol., 381p.

- _____, *La Terre et les Réveries du repos*, [1948], Paris, José Corti, coll. « Les Massicotés », 2004, 1 vol., 376p.

- _____, *La Poétique de l'Espace* [1957], Paris, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2004, 1 vol., 214p.
- _____, *La Poétique de la Réverie* [1968], Paris, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2010 (7^{ème} éd.), 1 vol., 183p.
- _____, *Fragments d'une Poétique du feu*, Paris, PUF, 1988, 176p.
- BERGSON, Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit* [1896], Paris, Flammarion, coll. « GF », 2012, 1 vol., 349 p.
- _____, *Le Rire. Essai sur la signification du Comique* [1899], Paris, PUF, coll. « Bibliothèque de Philosophie Contemporaine », 233^{ème} éd., 1967, 1 vol., 159p.
- BERNARD, Michel, *Le Corps*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1995, 1 vol., 163p.
- BLANCHOT, Maurice, *Le Pas au-delà*, Paris, Gallimard, 1980, 1 vol., 187p.
- CAILLOIS, Roger, *Les Jeux et les Hommes. Le Masque et le Vertige* [1957], Paris, coll. « Folio Essais », 1992, 1 vol., 374p.
- _____ (ss la dir. de), *Jeux et Sports*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, 1 vol., 1862p.
- CERTEAU, Michel (de), *L'Invention du Quotidien. T. 1 Arts de faire* [1980], Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1990, 1 vol., 349p.
- COMTE-SPONVILLE, André, *Le Mythe d'Icare. Traité du désespoir et de la béatitude*, Tome 1, Paris, PUF, coll. « Perspectives critiques », 1999, 1 vol., 320p.
- DANTO, Arthur, *La Transfiguration du banal* [1981], Traduit de l'américain par Claude Hary-Schaeffer, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1989, 1 vol., 327p.
- DEGUY, Michel, *L'Énergie du désespoir. Ou d'une Poétique continuée par tous les moyens*, Paris, PUF, coll. « Les Essais du Collège international de philosophie », 1998, 1 vol., 119p.
- DELEUZE, Gilles, *Francis Bacon. Logique de la Sensation* [1981], Paris, Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 2002, 1 vol., 163p.
- _____, *Cinéma Tome 1. L'Image mouvement*, Paris, Minit, coll. « Critique », 1983, 1 vol., 297p.

- _____, *Cinéma Tome 2. L'Image-temps*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1985, 1 vol., 378p.
- DELEUZE, Gilles et GUATTARI, Félix, *Capitalisme et Schizophrénie, Tome 2. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1980, 1 vol., 645p.
- DEWEY, John, *L'Art comme Expérience*, traduit de l'américain par Collectif, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 2010, 1 vol., 608p.
- FLEURY, Cynthia, *Pretium Doloris. L'accident comme souci de soi* (2002), Paris, Fayard, coll. « Pluriel », 2015, 1 vol., 206p.
- _____, *Le soin est un humanisme*, Paris, Gallimard, coll. « Tracts », 2019, 1 vol., 48p.
- _____, *Ci-gît l'amer. Guérir du ressentiment*, Paris, Gallimard/nrf, coll. « Blanche », 2020, 1 vol., 336p.
- GAGNEBIN, Murielle et GAILLARD, Christian, « À Corps perdu », *Revue d'esthétique*, n°27, Paris, Jean-Michel Place, 1995, 1 vol., 246p.
- GODDARD, Jean-Christophe (dir.), *Le Corps*, Paris, Vrin, coll. « Thema », 2005, 1 vol., 255p.
- GUÉRIN, Michel, *Philosophie du Geste. Essai*, Arles, Actes Sud, coll. « Le génie du philosophe », 1995, 1 vol., 80p.
- _____, *L'Espace plastique*, Bruxelles, Éditions La Part de l'œil, 2008, 1 vol., 123p.
- JAQUET, Chantal, *Le Corps*, Paris, PUF, coll. « Philosophe », 2001, 1 vol., 356p.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la Perception* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 1 vol., 560p.
- _____, *Signes* [1960], Paris, Gallimard, coll. Tel, 2001, 1 vol., 576p.
- _____, *Le Visible et l'Invisible* [1964], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 2010, 1 vol., 364p.
- MONDZAIN, Marie José, *Homo spectator. Voir, faire voir* [2ème édition], Montrouge, Bayard, 2013, 1 vol., 319p.

- MORIN, Edgar, *L'Homme et la Mort* [1970], Paris, Seuil, 1976, 1 vol., 372p.
- NANCY, Jean-Luc, *La Pensée dérobée*, Paris, Galilée, coll. « La philosophie en effet », 2000, 1 vol., 189p.
- _____, *Corpus* [1992], Paris, Métailié, coll. « Sciences humaines », 2006, 1 vol., 164p.
- _____, *Tombe de Sommeil*, Paris, Galilée, coll. « Lignes fictives », 2007, 1 vol. 85p.
- _____, *Le Poids d'une pensée, l'approche*, Strasbourg, La Phocide, coll. « Philosophie – d'autre part », 2008, 1 vol., 138p.
- ONFRAY, Michel, *La Sculpture de soi. La Morale esthétique*, Paris, Grasset, 1993, 219p.
- _____, *Archéologie du présent. Manifeste pour une esthétique cynique*, Paris, Adam Biro/Grasset, 2003, 1 vol., 128p.
- _____, *Féeries anatomiques. Généalogie du corps faustien*, Paris, Grasset & Fasquelle, 2003, 1 vol., 383p.
- _____, *Splendeur de la catastrophe. La Peinture de Vladimir Veličković*, Paris, Galilée, coll. « Écritures/Figures », 2007, 1 vol., 112p.
- PASSERON, René, *La Naissance d'Icare. Éléments de poïétique générale*, Valenciennes, Ae2cq/Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Poïétique », 1996, 1 vol., 240p.
- RANCIÈRE, Jacques, *Le Partage du sensible, Esthétique et Politique*, Paris, La Fabrique, « Les Belles Lettres », 2000, 1 vol., 74p.
- SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le Néant. Essai d'Ontologie phénoménologique* [1943], Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1976, 1 vol. 691p.
- SCHOPENHAUER, Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation* [1818], t. 1, traduit de l'allemand par Alain Burdeau, Paris, PUF, coll. « Quadrige. Grands textes », 2004, 1 vol., 1434p.
- SERRES, Michel, *Statues. Le Second livre des fondations* [1987], Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1989, 1 vol., 352p.

- _____, *Les cinq Sens*, Paris, Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998, 1 vol., 461p.
- _____, *Variations sur le Corps* [2002], Paris, Le Pommier !, coll. « Essais », 2013, 1 vol., 135p.
- VIGARELLO, Georges, *Le Corps redressé. Histoire d'un Pouvoir pédagogique* [1978], Paris, Armand Colin, coll. « Dynamiques », 2004, 1 vol., 237p.
- _____, *Histoire de la Beauté. Le Corps et l'Art d'embellir de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, coll. « L'Université historique », 2004, 1 vol., 336p.
- VIRILIO, Paul, *Esthétique de la Disparition* [1980], Paris, Galilée, coll. « L'espace critique », 1989, 1 vol., 126p.
- WEIL, Simone, *La Pesanteur et la Grâce* [1947], Paris, Plon, coll. « Agora », 2009, 1 vol., 277p.
- WUNENBURGER, Jean-Jacques, *Gaston Bachelard, Poétique des Images*, Paris, Mimésis, coll. « L'œil et l'esprit », 2012, 1 vol., 268p.

2.1. Ouvrages sur les religions et la mystique

- AMBROSIO, Antonio Fabio, FEUILLEBOIS, Ève, et ZARCONE, Thierry (ss la dir. de), *Les Derviches Tourneurs. Doctrine, Histoire et Pratiques*, Paris, Cerf, coll. « Patrimoines Islam », 2006, 1 vol., 212p.
- BEAUCHAMP, Paul, *Création et séparation. Étude exégétique du chapitre premier de la Genèse*, Paris, Les Éditions du Cerf, coll. « Lectio divina », [2^e éd.], 2005, 1 vol., 422p.
- OUAKNIN, Marc-Alain, *Symboles du judaïsme*, Paris, Assouline, coll. « Symboles des religions », 1999, 1 vol., 112p.
- RICHIR, Luc, *Marguerite Porete. Une Âme au travail de l'Un*, Bruxelles, Ousia, 2002, 1 vol., 160p.
- ROOB, Alexander, *Le Musée hermétique. Alchimie & Mystique*, Cologne, Taschen, coll. « Bibliotheca Universalis », 2015, 1 vol., 573p.
- TRIGANO, Pierre, *Qu'est-ce que la religion ? La transcendance des sociologues*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 2004, 1 vol., 331p.

2.2. Autres savoirs - Psychologie et psychanalyse

- ANZIEU, Didier, *Le Corps de l'Œuvre. Essai psychanalytique sur le travail créateur*, Paris, Gallimard, coll. « Connaissance de l'inconscient », 1981, 1 vol., 377p.
- MELMAN, Charles, *L'Homme sans gravité*, Entretiens avec Jean-Pierre Lebrun, Paris, Denoël, 2002, 1 vol., 272p.
- PONTALIS, Jean-Bertrand, *La Force d'attraction. Trois essais de psychanalyse* [1990], Paris, Seuil, coll. « Points », 1999, 1 vol., 116p.
- QUINODOZ, Danielle, *Le Vertige, entre angoisse et plaisir*, Paris, PUF, coll. « Fait psychanalytique », 1994, 1 vol., 240p.
- SCHILDER, Paul, *L'Image du Corps. Étude des forces constructives de la psyché*, traduit de l'anglais par François Gantheret et Paule Truffert, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1980, 1 vol., 352p.

3. Ouvrages sur la danse contemporaine

- ARGUEL, Mireille, *Danse, le Corps enjeu*, Paris, PUF, coll. « Pratiques corporelles », 1992, 1 vol., 279p.
- ASLAN, Odette (ss dir. de), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS éd., coll. « Arts du spectacle, spectacle, histoire, société », 1993, 1 vol., 421p.
- BANES, Sally, *Terpsichore en baskets. Post-modern Dance*, traduit de l'américain par Denise Luccioni, Paris, Chiron, 2002, 1 vol., 310p.
- BEAUQUEL, Julia et POUIVET, Roger (ss dir. de), *Philosophie de la Danse*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2010, 1 vol., 194p.
- BEAUQUEL, Julia, *Esthétique de la Danse. Le Danseur, le Réel et l'Expression*, Rennes, PUR, coll. « Aesthetica », 2015, 1 vol., 324p.
- BERNARD, Michel, *L'Expressivité du Corps. Recherches sur les fondements de la théâtralité*, Paris, Jean-Pierre Delarge, coll. « Corps et culture », 1976, 1 vol., 417p.

- _____, *De la Création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la Danse, 2001, 1 vol., 270 p.
- BOISSEAU, Rosita, *Panorama de la Danse contemporaine. 100 chorégraphes*, Paris, Textuel, 2008, 1 vol., 671p.
- BOISSIÈRE, Anne et KINTZLER, Catherine (ss dir. de), *Approche philosophique du Geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2006, 1 vol., 206p.
- BRUNI, Ciro Giordano (ss dir. de), *Danse et Pensée. Une autre scène pour la Danse*, actes du 1^e Colloque international pour la danse et la recherche chorégraphique contemporaine en relation avec les autres disciplines artistiques et scientifiques, Collège International de Philosophie et autres lieux, Paris - 1992, Sammeron, GERMS, coll. « Art et pensée », 1993, 1 vol., 445p.
- CHARMATZ, Boris et LAUNAY, Isabelle, *Entretenir. À propos d'une Danse contemporaine*, Dijon, Presses du réel, coll. « Parcours d'artistes », 2003, 1 vol., 196p.
- DUMONT, Agathe, *Pour une exploration du geste virtuose en danse. Passage XX^e-XXI^e siècles : Danseurs, breakers, acrobates au travail*, Th. : Études théâtrales, Paris 3, 2011, 2 vol., 492p. et 131p.
- _____, « Les virtuoses du déséquilibre. Une exploration des pratiques acrobates, à l'écoute des interprètes », dans *Recherches en danse* [En ligne], n°2, « Savoirs et métier : l'interprète en danse », 2014, mis en ligne le 05 mars 2014, consulté le 2 février 2015, URL : <http://danse.revues.org/391>
- FAURE, Sylvia, *Apprendre par Corps. Socio-anthropologie des techniques de danse*, Paris, La Dispute, 2000, 1 vol., 279p.
- _____, *Corps, Savoir et Pouvoir. Sociologie historique du champ chorégraphique*, Lyon, PUL, 2001, 1 vol., 181p.
- FEBVRE, Michèle (ss dir. de), *La Danse au défi*, Montréal, Parachute, 1987, 1 vol., 191p.
- FEBVRE, Michèle, *Danse contemporaine et Théâtralité*, Paris, Chiron, coll. « Art nomade », 1995, 1 vol., 163p.
- FÉRAL, Josette (ss dir. de), *Pratiques performatives : Body remix*, Rennes, PUR, coll. « Le Spectaculaire », Série Théâtre, 2012, 1 vol., 352p.

- FORTIN, Sylvie (ss dir. de), *Danse et Santé. Du Corps intime au Corps social*, Québec, Presses de l'Université du Québec, coll. « Santé et Société », 2008, 1 vol., 312p.
- FOSTER, Susan Leigh, *Reading Dancing. Bodies and Subjects in Contemporary American Dance*, Berkeley, University of California Press, 1986, 1 vol., 307p.
- _____, *Choreographing Empathy. Kinesthesia in Performance*, New York, Routledge, 2011, 1 vol., 282p.
- FRALEIGH, Sondra Horton, *Dancing and the Lived Body. A Descriptive Aesthetics*, Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 1987, 1 vol., 284p.
- _____, *Dancing into Darkness. Butoh, Zen and Japan*, Pittsburgh, University of Pittsburgh, coll. Dance books, 1999, 1 vol., 272p.
- FRÉTARD, Dominique, *Danse contemporaine. Danse et non-danse. 25 ans d'histoires*, Paris, Cercle d'art, coll. « Le cercle chorégraphique contemporain », 2004, 1 vol., 174p.
- GINOT, Isabelle, GODARD, Hubert et LAUNAY, Isabelle, *Mobile 1. Danse et Utopie*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts 8 : Mobiles », 1999, 1 vol., 239p.
- GIOFFREDI, Paule (ss dir. de), *À l(a R)encontre de la Danse contemporaine. Porosités et Résistances*, Paris, L'Harmattan, coll. « Le corps en question », 2009, 1 vol., 302p.
- GLON, Marie et LAUNAY, Isabelle (ss la dir. de), *Histoires de gestes*, Arles, Actes Sud, coll. « Théâtre », 2012, 1 vol., 231p.
- HUESCA, Roland, *Danse, art et modernité. Au mépris des usages*, Paris, PUF, coll. « Lignes d'art », 2012, 1 vol., 263p.
- HUMPHREY, Doris, *Construire la Danse*, traduit de l'américain par Jacqueline Robinson, Paris, L'Harmattan, 1998, 1 vol., 211p.
- IZRINE, Agnès, *La Danse dans tous ses états*, Paris, L'Arche, 2002, 1 vol., 190p.
- KLEIN, Gabriele et NOETH, Sandra, *Emerging Bodies. The Performance of Worldmaking in Dance and Choreography*, Actes du Dance Congress à Hambourg de novembre 2009, Bielefeld, Transcript, coll. « Critical Dance Studies », vol. 21, 2011, 1 vol., 263p.
- LABAN, Rudolf (von), *La Maîtrise du Mouvement*, traduit de l'anglais par Jacqueline Challet-Haas et Marion Bastien, Arles, Actes Sud, coll. « L'Art de la danse », 1994, 1 vol., 275p.

- « La Danse une culture en mouvement », Actes du colloque international des 7, 8 et 9 mai 1999, Université Marc Bloch, Strasbourg / Centre de recherches européennes en éducation corporelle C.R.E.E.C, Strasbourg, Éd. Université Marc Bloch, 1999, 1 vol., 436p.
- LAUNAY, Isabelle et PAGÈS, Sylviane, *Mobile 2. Mémoires et Histoire en Danse*, Paris, L'Harmattan, coll. Arts 8 : Mobiles, 2010, 1 vol., 454p.
- LEGENDRE, Pierre, *La Passion d'être un autre. Étude pour la Danse* [1978], Paris, Seuil, coll. « Points. Essais », 2000, 1 vol., 351p.
- LEPECKI, André, *Of the Presence of the Body. Essays on Dance and Performance Theory*, Middletown, Wesleyan University Press, 2004, 1 vol., 184p.
- _____, *Exhausting Dance. Performance and the Politics of Movement*, New York, Routledge, 2006, 1 vol., 150p.
- _____ et BANES, Sally, *The Senses in Performance*, New York, Routledge, coll. « Worlds of Performance », 2007, 1 vol. 216p.
- LOUPPE, Laurence, *Danses tracées. Dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis voir, coll. « Série Chorégraphies », 1991, 1 vol., 158p.
- _____, *Poétique de la Danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, coll. « Librairie de la Danse », 2004, 1 vol., 392p.
- _____, *Poétique de la Danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, 1 vol., 179p.
- MACEL, Christine et LAVIGNE, Emma (ss dir. de), *Danser sa vie. Art et Danse de 1900 à nos jours*, Catalogue de l'exposition « Danser sa vie », du 23 novembre 2011 au 2 avril 2012, Centre Pompidou, Musée National d'Art moderne - Paris, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2011, 1 vol., 320p.
- MICHEL, Marcelle et GINOT, Isabelle, [1995], *La Danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 2002, 1 vol., 263p.
- MONTANDON, Alain, *Écrire la Danse*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, coll. « Littératures », 1999, 1 vol., 286p.
- NOISSETTE, Philippe, *Le Corps et sa Danse*, Paris, La Martinière, 2005, 1 vol. 127p.

- PIDOUX, Jean-Yves (ss dir. de), *La danse. Art du XX^e siècle ?*, Actes du colloque organisé par l'Université de Lausanne les 18 et 19 janvier 1990, Lausanne, Payot, coll. « Sciences Humaines », 1990, 1 vol., 404p.
- POUILLAUDE, Frédéric, *Le Désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en Danse*, Paris, Éd. Vrin, collection « Essais d'art et de philosophie », 2009, 1 vol., 430p.
- PROKHORIS, Sabine, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, 1 vol., 390p.
- ROUCH, Jean, FINCK, Michèle, RÉMY, Bernard, GINOT, Isabelle, DELACAMPAGNE, Christian, *Corps provisoire : Danse, Cinéma, Peinture, Poésie*, Paris, Armand Colin, coll. « Art chorégraphique, l'auteur dans l'œuvre », 1992, 1 vol., 219p.
- ROUSIER, Claire (ss dir. de), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, CND, coll. « Recherches », 2002, 1 vol., 191p.
- _____, *Être ensemble : figures de la communauté en Danse depuis le XX^e siècle*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches/CND », 2003, 1 vol. 383p.
- ROUX, Céline, *Danse(s) performative(s). Enjeux et Développements dans le champ chorégraphique français (1993-2003)*, Paris, L'Harmattan, coll. Le corps en question, 2007, 1 vol., 271p.
- SIBONY, Daniel, *Le Corps et sa Danse* [1995], Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2005 (3^{ème} éd.), 1 vol., 414p.
- SPARSHOTT, Francis, *Off the Ground. First Steps to a Philosophical Consideration of the Dance*, Princeton, Princeton University Press, 1988, 1 vol., 430p.
- _____, *A Measured Pace. Toward a Philosophical Understanding of the Art of Dance*, Toronto, University of Toronto Press, 1995, 1 vol., 580p.
- VALÉRY, Paul, « L'Âme et la Danse », 1921, dans *Eupalinos ou l'architecte*, suivi de *L'âme et la danse*, et de *Dialogue avec l'arbre* [1945], Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 2012, 1 vol., 190 p.
- _____, *L'Idée fixe* [1934], Paris, Gallimard, 1961, 1 vol., 163p.
- _____, « Philosophie de la Danse » [1936], dans *Œuvres*, Tome 1, Variété, « Théorie poétique et esthétique », Paris, Gallimard, Nrf, 1957, 1857 p., p. 1390-1403 (Conférence à l'Université des Annales le 5 mars 1936. Première publication : dans *Conferencia*, 1er novembre 1936)

- VERSTOCKT, Katie et LANZ, Isabelle, *La Danse aux Pays-Bas et en Flandre aujourd'hui*, traduit du néerlandais par Jean-Marie Jacquet, Rekkem, Stichting Ons Erfdeel, 2003, 1 vol., 128p.
- ZANA, Patrice, *Les Cris du Corps*, Paris, Éd. Alternatives, 2003, 1 vol., 159p.

3.1. Articles et périodiques sur la danse

- BAXMANN, Inge, « Nietzsche et la culture du corps et de la danse en Allemagne », dans ROUSIER, Claire, *Être ensemble : figures de la communauté en danse depuis le XXème siècle*, Paris, Centre national de la danse, 2003, p. 41-64
- BENOÎT-NADER, Agnès (éd.), « On the edge / Créateurs de l'imprévu », dans *Nouvelles de danse*, Éd. Contredanse, n°32-33, automne-hiver 1997, 328p.
- BERNARD, Michel, « Parler, penser la danse », dans *Rue Descartes*, n°44, « Penser la danse contemporaine », juin 2004, p. 110-115
- BIGÉ, Romain, *Gestes du Contact Improvisation*, à l'occasion de l'exposition au Musée de la danse de Rennes, du 25 avril au 5 mai 2018, Musée de la danse Éditions, 2018, 40p.
- BOISSEAU, Rosita, « Cirque et danse, la fusion des corps », dans *Stradda*, n°19, janvier 2011, p. 6-21
- FEBVRE, Michèle, « Le corps dansant », dans *Jeu : revue de théâtre*, n°41, 1986, p. 14-25
- FORTI, Simone, « Style is a corset », Entretien avec Isabelle Launay et Christophe Wavelet, dans *Vacarme*, Catégorie « Dossiers », n°04-05, automne 1997, p. 64-65
- FOSSEN, Maïté, « La diagonale du fou », dans *Empreintes. Écrits sur la danse*, n°6, février 1984, p. 45-51
- FRÉTARD, Dominique, « Quatre chorégraphes dénudent les corps pour mieux les disséquer », *Le Monde*, 1^{er} novembre 1996
- GINOT, Isabelle, « Une structure démocratique instable », dans GINOT Isabelle *et al.*, *Mobile 1. Danse et Utopie*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 112-118
- GODARD, Hubert, « Le déséquilibre fondateur », Entretien avec Laurence Louppe, dans *Artpress*, « 20 ans, L'histoire continue », Hors-série n°13, 1992, p. ?

- _____, « Le geste et sa perception », dans MICHEL, Marcelle et GINOT, Isabelle, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1998, p. 224-229
- HALPRIN, Anna, « Danses de la terre : le corps répond aux rythmes de la nature », dans *Nouvelles de danse*, n°21, 1994, p. 32-39
- HUESCA, Roland, « Danser ailleurs », dans *Quant à la danse*, n°3, février 2006, p. 20-25
- JENN, Jean-Marie (ss dir. de), « Danser », dans *Terrain*, n°35, Paris, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, septembre 2000, 173p.
- KUYPERS, Patricia (ss dir. de), « Contact Improvisation », dans *Nouvelles de danse*, Bruxelles, Éd. Contredanse, n°38-39, printemps/été 1999, 240p.
- *Artpress* n°281, juillet-août 2002, 98p.
- _____ n°282, septembre 2002, 98p.
- _____ n°270, juillet-août 2001, 98p.
- _____ « Médium danse », n° spécial 23, 2002, 161p.
- LEFÈVRE, Betty, « L'expérience de la réception du spectacle en danse contemporaine », dans GIREL, Sylvia (ss dir. de), *Sociologie des arts et de la culture, un état de la recherche*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2006, 372p., p. 281-296
- LOUPPE, Laurence (ss dir. de), « Les Années danse », *Artpress*, Hors-série n°8, octobre 1986, 90p.
- RÉMY, Bernard, « L'art des sols », *Io, revue internationale de psychanalyse*, n°5, « États de corps », Éd. Érès, 1994, p. 187-195 (240p.)
- STRAUSS, Erwin, « La posture érigée », *Quant à la danse*, Images en Manœuvres, n°1, octobre 2004, p., (144p.)

3.2. Ouvrages et articles sur Alain Platel

- BOIRON, Chantal, « Un certain regard...Alain Platel. Entretien avec Chantal Boiron », dans *Ubu, scènes d'Europe*, « Quel avenir pour une décentralisation européenne ? Paroles d'artistes », n°39, juillet 2006, p. 59-60

- BOISSEAU, Rosita, « La thérapie par l'extrême d'Alain Platel », *Le Monde*, Mercredi 22 février 2006, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2006/02/22/danse-la-therapie-par-l-extreme-d-alain-platel_743944_3246.html (Dernière consultation le 23 octobre 2015)
- _____, « La "Pitié !" du chorégraphe Alain Platel, virtuose de la souffrance », *Le Monde*, Jeudi 23 octobre 2008, [En ligne], URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2008/10/23/la-pitie-du-choregraphe-alain-platel-virtuose-de-la-souffrance_1110264_3246.html (Dernière consultation le 23 octobre 2015)
- _____, « Alain Platel, obsédé par l'idée du neuf », *Le Monde*, Jeudi 11 février 2010, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/02/11/alain-platel-obsede-par-l-idee-du-neuf_1304304_3246.html (Dernière consultation le 23 octobre 2015)
- _____, « Anne Teresa De Keersmaecker et Alain Platel : le don de la rupture », *Le Monde*, (Spécial Festival d'Avignon), Mercredi 7 juillet 2010, [En ligne] URL : https://www.lemonde.fr/culture/article/2010/07/06/anne-teresa-de-keersmaecker-et-alain-platel-le-don-de-la-rupture_1383232_3246.html (Dernière consultation le 23 octobre 2015)
- _____, « Les corps déficients sublimés par Alain Platel », *Le Monde*, Série intitulée « Artistes et Médecins », 8/11, Mercredi 12 août 2015, p. 19
- BOUTEILLET, Maïa, « La tribu Platel à Avignon », *Ubu, scènes d'Europe*, n°18, juillet 2000, p. 92-94
- COOLS, Guy, « Entretien avec Alain Platel », *Nouvelles de danse*, n°236-237, Automne-hiver 1998, p. 220-229
- DUPLAT, Guy, « Toute l'émotion d'Alain Platel, toute la beauté », *La Libre Belgique*, Mercredi 14 mars 2002, p. 44-45
- _____, « Alain Platel réenchante les grandes musiques », dans MOINDROT, Isabelle et PERROUX, Alain (coord.), *Alternatives Théâtrales*, Dossier « Le théâtre à l'opéra, la voix au théâtre », n°113-114, 2^e trimestre 2012, p. 41-44
- _____, « Alain Platel : vive la beauté du métissage », Entretien, *La Libre Belgique*, Jeudi 2 janvier 2014, [En ligne] URL : <http://www.lalibre.be/culture/scenes/alain->

[platel-vive-la-beaute-du-metissage-52c4ecc73570105ef7e222c1](#) (Dernière consultation le 10 janvier 2014)

- FERGOMBÉ, Amos, « Transes et ravissement de *vsprs* d'Alain Platel », dans MIDOL, Nancy (coord.), « Le fabuleux destin des transes », *Cultures et sociétés*, n°18, avril 2011, éd. Tétraèdre, pp. 63-70

- _____, « Les Subtils spasmes d'Alain Platel », dans LECERF, Guy (ss la dir. de), *Les Jeux de l'art et du chaos*, Bruxelles, E.M.E., coll. « Arts, rites et théâtralité », 2012, pp. 206- 212

- _____, « La scène et l'échafaudage du vivant d'Alain Platel », dans BIET, Christian et FÉRAL, Josette (ss la dir. de), « La Vague flamande : mythe ou réalité », *Théâtre Public*, n°211, janvier-mars 2014, pp. 113-120

- _____ (ss la dir. de), « Alain Platel. Une éloquence du corps », dans *Revue Degrés*, n°168, hiver 2016, Bruxelles, ASBL Degrés, 92p.

- GISEN, Koen, « De l'improvisation à la théâtralité », in *Études théâtrales*, n°13, 1998, p. 113-117

- HIVERNAT, Pierre, « Alain Platel : "Bach c'est comme une drogue" », *Mouvement*, n°1, juin-juillet-août 1998, pp. 37-39

- IVERNEL, Philippe et LONGUET MARX, Anne (ss dir. de), « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol. 1, Filiations et positions actuelles », dans *Études théâtrales*, n°47-48, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales UCL, 21 juin 2010, 188p.

- _____ (ss dir. de), « Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain. Vol. 2, Paroles de créateurs et regards extérieurs », dans *Études théâtrales*, n°47-48, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales UCL, 21 juin 2010, 208 p.

- LONGUET MARX, Anne, « La communauté en scène. Entretien avec Alain Platel », in *Études Théâtrales*, n°47-48, Louvain-la-Neuve, Centre d'études théâtrales UCL, 21 juin 2010, p. 145-151

- MERCIER-LEFÈVRE, Betty, « La danse contemporaine et ses rituels. L'exemple d'un spectacle d'Alain Platel », dans *Corps et culture* [En ligne], n°4, 1999, mis en ligne le 24

septembre 2007, Consulté le 28 novembre 2015, URL : <http://corpsetculture.revues.org/607>

- MULHEISEN, Laurent, « Bach, la zone et ta mère », *Ubu, scènes d'Europe*, n°10, juillet 1998, p. 65-67
- PLATEL, Alain, DE VUYST, Hildegard (ss la dir. de), *Les ballets C de la B*, traduit du flamand par Anne-Laure Vignaux, Tielt, Lannoo, 2006, 1 vol., 288p.
- PLATT, Ryan, « Human Failure and Humane Exhaustion: The Passion of Alain Platel », dans *PAJ. A Journal of Performance and Art*, volume 32, n°1, janvier 2010, p. 90-96
- STALPAERT, Christel, COOLS, Guy, DE VUYST, Hildegard, *The Choreopolitics of Alain Platel's les ballets C de la B. Emotions, Gestures, Politics*, Londres, Bloomsbury, coll. « Dance in Dialogue », 2020, 1 vol., 280p.

3.3. Ouvrages et articles sur Pina Bausch

- ASLAN, Odette, *Danse/ Théâtre/ Pina Bausch, I, Des chorégraphies aux pièces*, dans *Théâtre/ Public*, n°138, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 1998, 1 vol., 81p.
- _____, *Danse/ Théâtre/ Pina Bausch, II, D'Essen à Wuppertal*, dans *Théâtre/ Public*, n°139, Gennevilliers, Théâtre de Gennevilliers, 1998, 1 vol., 79p.
- BENTIVOLGLIO, Leonetta, *Pina Bausch vous appelle*, traduit de l'italien par Leonor Baldaque, Paris, l'Arche, 1985, 1 vol., 182p.
- BEYDON, Martine, *Pina Bausch. Analyse d'un univers gestuel*, Paris, Presses Universitaires Sorbonne Nouvelles, 1989, 1 vol., 88p.
- CLIMENHAGA, Royd, *Pina Bausch*, New York, Routledge, coll. « Routledge performance practitioners », 2009, 1 vol., 139p.
- _____, *The Pina Bausch Sourcebook. The Making of Tanztheater*, Londres, Routledge, 2012, 1 vol., 360p.
- DOBBELS, Daniel, « Une valse-hésitation », dans *Fous de danse*, Paris, Autrement, N°51, juin 1983, p. 198-211

- GAUTHIER, Brigitte, *Le langage chorégraphique de Pina Bausch*, Paris, L'Arche, 2009, 1 vol., 213p.
- HOGHE, Raimund, *Pina Bausch. Histoires de théâtre dansé*, traduit de l'allemand par Dominique Petit, Paris, L'Arche, 1987, 1 vol., 166p.
- KOZEL, Susan, « The Story is Told as a History of the Body: Strategies of Mimesis in the Work of Irigaray and Bausch », dans DESMOND, Jane C., *Meaning in Motion: New Cultural Studies of Dance*, Durham, Duke University Press, 1997 (1 vol., 398p.), p.101-110
- LANGRE, Hervé (de) et IZRINE, Agnès, « Hommage à Pina Bausch », *Danser*, Hors-Série, 2009, Paris, 62p.
- SERVOS, Norbert, *Pina Bausch ou l'Art de dresser un poisson rouge*, traduit de l'allemand par Dominique Le Parc, Paris, L'Arche, 2001, 1 vol., 353p.
- SCHMIDT, Jochen, « *Tanzen gegen die Angst* », *Pina Bausch*, München, Verlagshaus, coll. « Rebellische Frauen », 1999, 1 vol., 247p. (1^e éd., Econ Verlag, 1998)
- VACCARINO, Elisa, *Pina Bausch, Parlez-moi d'amour. Un colloque*, Actes du colloque organisé du 2 au 5 juin 1992 par le Teatro Regio de Turin et le CRUT, Centre régional universitaire de théâtre, en coopération avec le Goethe Institut de Turin, traduit de l'italien par Domitilla Guillerm, (1^{ère} éd. Gênes, Costa et Nolan, 1993), Paris, L'Arche, 1995, 1 vol., 174p.
- VASSAS, Claudine, « À propos de Café Müller. Une pièce de Pina Bausch », *Terrain*, « Toucher », n°49, Paris, Maison des Sciences de l'Homme, août 2007, p. 63-76

4. Ouvrages sur le cirque

- AMIARD-CHEVREL, Claudine (dir.), *Du Cirque au Théâtre*, Lausanne, L'Âge d'Homme, « Laboratoire de recherche sur les arts du spectacle », 1983, 1 vol., 239p.
- GOUDARD, Philippe, « Lire et écrire le cirque », dans *Anatomie d'un clown*, Vic-la-Gardiole, L'Entretemps, coll. Scénogrammes, série Canevas (93p.), 2005, p. 47-93
- _____, *Le Cirque entre l'élan et la chute : une esthétique du risque*, Saint-Gely-du-Fesc, Espace 34, 2010, 1 vol., 180 p.

- DAVID, Gwénola (éd.), *Cirque Plume. Entretien avec Bernard Kudlak*, Arles, Actes Sud/CNAC, coll. « Quel cirque ? », 2010, 1 vol., 95p.
- _____ (ss la dir. de), *Cirque à l'œuvre*, Paris, Textuel, 2011, 1 vol., 157p.
- HOTIER, Hugues, *Signes du cirque. Approche sémiologique*, Bruxelles, AISS-IASPA, coll. « Tréteaux », 1984, 1 vol., 186p.
- JACOB, Pascal, *Le Cirque. Un Art à la croisée des chemins*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard Culture et Société, 2001, 1 vol., 159p.
- _____, *Une Histoire du Cirque*, Paris, Seuil/BnF, 2016, 1 vol., 239p.
- LAURENDON, Gilles et Laurence, *Nouveau Cirque. La grande aventure*, Paris, Le Cherche midi, 2001, 1 vol., 127p.
- MALEVAL-LACHAUD, Martine, *L'Émergence du Nouveau Cirque, 1968-1998*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », série « Logiques sociales. Études culturelles », 2010, 1 vol., 293p.
- MOLLARD, Claude (dir.), *Le Cirque Contemporain, la Piste et la Scène*, Paris, CNDP, coll. « Théâtre aujourd'hui », n°7, 1998, 1 vol., 160p., et un cédérom d'accompagnement
- ROSEMBERG, Julien, *Arts du cirque. Esthétiques et évaluation*, Paris, L'Harmattan, coll. « Logiques sociales », 2004, 1 vol., 264p.
- TURIN, Bernard, CELIER, Jean-François, BLANDIN-ESTOURNET, Christophe, *Les écritures artistiques. Un regard sur le cirque*, Actes du séminaire organisé dans le cadre de CIRCA, Festival de Cirque actuel à Auch (Abbaye de Flaran)/CNAC, Châlons-en-Champagne, 1998, 64p.
- WALLON, Emmanuel (dir.), *Le Cirque au risque de l'art*, Arles, Actes Sud, coll. « Apprendre », 2002, 1 vol., 272p.

4.1. Articles et périodiques sur le cirque

- coll., « Le Cirque au-delà du cercle », *Artpress*, Hors-série n°20, janvier 1999, 191p.
- « Danse et Cirque », *Ballroom*, septembre-novembre 2015

- *Arts de la piste*, N°14, dossier « Théâtre et danse : l'effet cirque », Paris, Hors Les Murs, juillet 1999
- _____, N°23, dossier « Corps de Cirque », Paris, Hors Les Murs, janvier 2002
- _____, N°36, dossier « Cirque et Danse », Paris, Hors Les Murs, octobre 2005
- BOISSEAU, Rosita (ss dir. de), *Stradda*, N°19, dossier « Corps extrêmes. Cirque et Danse, Performance », Paris, Hors Les Murs, janvier 2011
- BOUTROY, Éric « Une technique du vertige ? Les usages du corps dans une pratique ascensionniste : la *via ferrata* », dans *Techniques et culture*, n°39, Dossier « Sports et corps en jeu », janvier-juin 2002, mis en ligne le 29 avril 2005, consulté le 20 mai 2016 [URL : <http://journals.openedition.org/tc/152>]
- CORDIER, Marine, « Corps en suspens : les genres à l'épreuve dans le cirque contemporain », dans GUICHARD-CLAUDIC, Yvonne et KERGOAT, Danièle (coord.), *Cahiers du genre*, n°42, Dossier « Inversion du genre. Corps au travail et travail des corps », 2007, 218p.
- DIAZ VERBÈKE, Maroussia, « Théorie du cirque, librement inspiré de *La Théorie du Cinématographe* de Lev Kouléchov », juillet 2010, 14p. [En ligne] URL : <https://dramaturgieducirque.blog4ever.com/theorie-du-cirque-librement-inspire-de-la-theorie-du-cinematographe-de-lev-koulechov-juillet-2010> (Dernière consultation le 15 mai 2020)
- DUMONT, Agathe, « Interprètes au travail : danseurs et acrobates, de l'indiscipline à la désobéissance », *Memento*, n°3, dossier « Quand le cirque rencontre la danse », HorsLesMurs, octobre 2011
- FOURMAUX, Francine, « Le nouveau cirque ou l'esthétisation du frisson », dans *Ethnologie française*, nouvelle série, T. 36, n°4, « Sports à risques ? Corps du risque », Paris, PUF, octobre-décembre 2006, p. 659-668
- HAMIDI-KIM, Bérénice, « La main circassienne. De l'illusion ornementale à la beauté du geste nécessaire », dans PALAZZOLO, Claudia, ANDRÉ, Emmanuelle, SIETY, Emmanuel (ss la dir. de), *Des mains modernes. Cinéma, danse, photographie, théâtre*, Paris, L'Harmattan, coll. Arts et sciences de l'art (312p.), 2008, p. 161-172

- MARTINEZ, Ariane, « La dramaturgie du cirque contemporaine français : quelques pistes théâtrales », dans *L'Annuaire théâtral*, dossier « Cirque et Théâtralité : nouvelles pistes », n°32, automne 2002, p. 12-21
- PETIT, Philippe, *Traité de funambulisme*, Arles, Actes Sud, 1997, 1 vol., 157p. [1^{ère} éd. américaine : *The High Wire*, New York, Random House, 1985]

4.2. Articles sur Yoann Bourgeois

- « Yoann Bourgeois, *L'Art de la fugue* », *Rendez-vous*, N°1, Paris, Les Éditions de l'Amateur, 2015, p.
- COULON, Aurélie, « Entrer en relation », Revue *Agôn*, 2012, dossier n°5 [En ligne] Consulté le 22 mars 2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2361>
- COULON, Aurélie et FONTE, Marie, « Écrire le cirque », Revue *Agôn*, 2014, dossier n°6 [En ligne] Consulté le 22 mars 2015, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=2787>
- MAZLOUMAN, Mahtab, « Yoann Bourgeois. Un point de suspension en équilibre », *AS. Actualité de la scénographie*, n°206, avril 2016, p. 36-38

5. *Ouvrages d'art, de photographie et d'histoire de l'art*

- ARDENNE, Paul, *L'Image Corps. Figures de l'humain dans l'art du XX^e siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2001, 1 vol., 507p.
- _____, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, 1 vol., 466p.
- _____, *Art, le Présent. La Création plastique au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Éd. du Regard, 2009, 1 vol., 486p.
- ARFARA, Katia, *Théâtralités contemporaines entre les arts plastiques et les arts de la scène*, Berne, Peter Lang, 2011, 1 vol., 390p.
- BANU, Georges, *L'Homme de dos. Peinture, théâtre*, Paris, Adam Biro, 2000, 1 vol., 160p.

- BARTHES, Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie*, Paris, L'Étoile/Gallimard/Seuil, 1980, 1 vol., 195p.
- BENJAMIN, Walter, *Sur la photographie*, traduit de l'allemand par Jörn Cambreleng, Arles, Photosynthèses, coll. « Argentique », 2012, 1 vol., 204p.
- BRUNET, François, CHARLIN, Sophie et DOUMET, Christian (et al.), *Effets de cadre. De la limite en art*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, coll. « Esthétiques hors-cadre », 2003, 1 vol., 171p.
- CHARLET, Nicolas, *Yves Klein. La Sculpture et le Vide*, Lille, Nuit Myrtilde, 2015, 1 vol., 137p.
- CLAIR, Jean (ss la dir. de), *L'Âme au Corps. Arts et Sciences. 1793-1993*, Catalogue d'exposition Galeries Nationales du Grand Palais, Paris – du 19 octobre 1993 au 24 janvier 1994, Paris, co-éd. RMN-Gallimard Electa, 1993, 1 vol., 559p.
- COËLLIER, Sylvie, *Histoire et Esthétique du contact dans l'art contemporain*, Actes du colloque « Contact », 27 et 28 mars 2003, Département des arts plastiques et sciences de l'art de l'Université de Provence, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, coll. « Arts. Théories et pratique des arts », 2005, 1 vol., 256p.
- Coll. « Les Images du Corps », Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », Revue trimestrielle interdisciplinaire de recherches sur l'image, n°7, novembre 1997, 1 vol., 173p.
- Coll., *Yves Klein. Corps, Couleur, Immatériel*, catalogue de l'exposition du Centre Georges Pompidou - Paris, du 5 octobre 2006 au 5 février 2007, Paris, Éd. du Centre Georges Pompidou, 2006, 1 vol., 319p.
- COMAR, Philippe, *Les Images du Corps*, Paris, Gallimard, coll. Découvertes Gallimard. Sciences, 1993, 1 vol., 160p.
- DAGEN, Philippe, *L'Art impossible. De l'Inutilité de la création dans le monde contemporain*, Paris, Grasset, 2002, 1 vol., 245p.
- DAMISCH, Hubert, *L'Origine de la Perspective* [1987], Paris, Flammarion, coll. « Champs Arts », 2012, 1 vol., 474p.
- DANCOURT, Michèle, *Dédale et Icare. Métamorphoses d'un mythe*, Paris, CNRS éd., 2002, 1 vol., 219p.

- DEBORD, Guy, *La Société du Spectacle* [1967], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1996, 1 vol., 208p.
- DELAPIERRE, Emmanuelle et SELIER, Marie-Claire, *Tenir, debout*, catalogue de l'exposition « Tenir, debout », Musée des Beaux-Arts de Valenciennes, du 5 novembre 2010 au 6 mars 2011, Valenciennes, Musée des Beaux-Arts, 2010, 1 vol., 175p.
- DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'Image. Questions posées aux fins d'une histoire de l'art*, Paris, Minuit, 1990, 1 vol., 333p.
- _____, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1999, 1 vol., 208p.
- _____, *Être crâne. Lieu, Contact, Pensée, Sculpture*, Paris, Minuit, coll. « Fables du lieu », 2000, 1 vol., 92p.
- _____, *Ninfa Moderna. Essai sur le drapé tombé*, Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2002, 1 vol., 179p.
- _____, *Le Danseur des solitudes*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2006, 1 vol., 186p.
- _____, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2009, 1 vol., 141p.
- _____, *Sur le fil*, Paris, Minuit, coll. « Fables du temps », 2013, 1 vol., 96p.
- DUVE, Thierry (de), *Au nom de l'art. Pour une archéologie de la modernité*, Paris, Minuit, 1989, 1 vol., 143p.
- ECO, Umberto, *L'Œuvre ouverte* [1963], traduit de l'italien par Chantal Roux de Bézieux, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1979, 1 vol., 313p.
- _____, *De Superman au Surhomme*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Grasset, 1993, 1 vol., 245p.
- _____, *La Guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche. Biblio essais », 2005, 1 vol., 381p.
- _____, *Histoire de la Beauté*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2004, 1 vol., 438p.

- _____, *Pastiches et Postiches*, traduit de l'italien par Bernard Guyader, Paris, Librairie Générale Française, coll. « Le livre de poche Biblio essais », 2005, 1 vol., 220p.
- _____, *Histoire de la Laideur*, traduit de l'italien par Myriem Bouzaher, Paris, Flammarion, 2007, 1 vol., 453p.
- GENET, Jean, *L'Atelier d'Alberto Giacometti*, Décines, L'Arbalète/Marc Barbezat, [1^{ère} éd. 1953, éd. avec photographies 1963], 1992, 1 vol., 76p.
- GOLDBERG, Itzhak (ss dir. de), *L'Art du vide*, Paris, CNRS éd., coll. « Génétique », 2017, 1 vol., 236p.
- GRENIER, Catherine, *La Manipulation des Images dans l'Art contemporain. Falsification, Mythologisation, Théâtralisation*, Paris, Éd. du Regard, 2014, 1 vol., 191p.
- HEINICH, Nathalie, « Esthétique, déception et mise en régime : la beauté contre l'art contemporain », dans *Art présence*, n°16, octobre-novembre 1995, p. 12-19
- JEUDY, Henri-Pierre, *Le Désir de catastrophe*, Paris, Aubier, coll. « Res », 1990, 1 vol., 161p.
- _____, *Le Corps comme objet d'art*, Paris, Armand Colin, 1998, 1 vol., 167p.
- KLEIN, Yves, *Vers l'Immatériel. Le Dépassement de la problématique de l'art*, Conférence donnée à la Sorbonne, 1959, Paris, Dilecta, 2006, 1 vol.,
- KRAUSS, Rosalind, *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, traduit de l'américain par Marc Bloch et Jean Kempf, Paris, Macula, coll. Histoire et théorie de la photographie, 1990, 1 vol., 222p.
- LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, *L'Invention du Corps. La Représentation de l'Homme du Moyen-Âge à la fin du XIX^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Tout l'art. Histoire », 2006, 1 vol., 287p.
- LE FEUVRE, Lisa, *Failure*, Cambridge, Whitechapel Gallery / The MIT Press, coll. « Documents of Contemporary Art », 2010, 1 vol., 240p.
- MAISON ROUGE, Isabelle (de), *Mythologies personnelles. L'Art contemporain et l'Intime*, Paris, Scala, coll. « Tableaux choisis », 2004, 1 vol., 127p.
- MAREY, Étienne-Jules, *Le Mouvement*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon photo », 1994, 1 vol., 339p.

- MÉAUX, Danièle, *La Photographie et le Temps. Le déroulement temporel dans l'image photographique*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1997, 1 vol., 259 p. [et 52 planches hors-texte]
- MICHAUD, Yves, *La Crise de l'art contemporain. Utopie, Démocratie et Comédie*, Paris, PUF, coll. « Quadrige. Essais débats », 2^{ème} éd., 1997, 1 vol., 285p.
- MILLET, Catherine, « De l'objet à l'œuvre. Les espaces utopiques de l'œuvre », dans *Artpress*, Hors-série, n°15, 1994, 162p., p.
- O'REILLY, Sally, *Le Corps dans l'art contemporain*, traduit de l'américain par Lydie Échassériaud, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2010, 1 vol., 224p.
- PANOFSKY, Erwin, *La perspective comme forme symbolique*, 1927, traduction et direction de Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975, 1 vol. 273p.
- PASQUINELLI, Barbara, *Le Geste et l'Expression*, traduit de l'italien par Claire Mulkaï, Paris, Hazan, coll. « Guide de l'art », 2006, 1 vol., 367p.
- PLUCHART, François, *L'Art corporel*, Paris, Stadler, 1975, 1 vol., 48p.
- RAMOND, Sylvie, NANCY, Jean-Luc, PENG, Chan Ming, JOSCHKE, Christian, MARTIN, François-René, *Le Corps-image au XXème siècle*, Lyon, Fage, coll. « Varia », 2010, 1 vol., 224p.
- RAMOS, Julie, POUY, Léonard (ss la dir. de), *Le Tableau vivant ou l'Image performée*, Paris, Mare & Martin/INHA, 2014, 1 vol., 366p.
- RIOUT, Denys, *Yves Klein. Manifester l'Immatériel*, Paris, Gallimard, coll. « Art et Artistes », 2004, 1 vol., 200p.
- ROBERTS-JONES, Philippe, *Bruegel, La Chute d'Icare*, Fribourg, Office du Livre/Musée de Bruxelles, coll. « Les chefs-d'œuvre absolus de la peinture », 1974, 1 vol., 59p.
- ROQUE, Georges (ss la dir. de), *Majeur ou Mineur ? Les Hiérarchies en Art*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 2000, 1 vol., 319p.
- ROWELL, Margit, *La Peinture, le geste, l'action. L'existentialisme en peinture*, Paris, Klincksieck, coll. « Esthétique », 1972, 1 vol., 162p.
- SONTAG, Susan, *Sur la photographie (On Photography)* (1973), traduit avec la collaboration de l'auteure par Philippe Blanchard, Paris, Seuil, coll. « 10/18 », 1983, 1 vol., 243p.

- SOULAGES, François et TAMISIER, Marc (sous la dir. de), *Photographie contemporaine et Art contemporain*, Actes de colloque à l'INHA de Paris, organisé par le Laboratoire Équipe de recherche EA 4010 AJAC, Arts des images et art contemporain de l'Université Paris 8 et le Groupe de recherche RETINA International, Recherches esthétiques et théorétiques sur les images nouvelles et anciennes, Paris, Klincksieck, coll. « L'image et les images », Série Recherches 4, 2012, 1 vol., 254p.
- STAROBINSKI, Jean, *Portrait de l'Artiste en saltimbanque* [1970], (« Corps désirables et corps humiliés », p. 66-67), Paris, Gallimard, coll. « Arts et artistes », 2004, 1 vol., 120p.
- THÉVOZ, Michel, *L'Art comme malentendu*, Paris, Minuit, coll. « Paradoxe », 2017, 1 vol., 93p.
- VANNOUVONG, Agnès, ÉTIENNE, Noémie (éd.), *À bras le Corps. Matérialité, Image et Devenir des Corps*, Dijon, Les Presses du réel, Domaine Avant-gardes, coll. « Bibliothèque art action pensée », 2013, 1 vol., 299p.
- VASSEUR, Nadine, *Les Incertitudes du Corps : de Métamorphoses en Transformations*, Paris, Seuil, 2004, 1 vol., 199p.
- WARR, Tracey et JONES, Amelia, *Le Corps de l'Artiste*, traduit de l'anglais par Denis-Armand Canal, Paris, Phaidon, coll. « Beaux-arts-thème & mouvement », 2005, 1 vol., 204p.

5.1. Ouvrages, articles de presse et de périodiques sur Philippe Ramette

- BERNARD, Christian et FRANCBLIN, Catherine, « Portrait. Pourquoi on aime Philippe Ramette », *Beaux-Arts magazine*, n°208, septembre 2001, p. 68-75
- CASSAGNAU, Pascale, « Philippe Ramette. Le théâtre du vide », *Artpress*, n°210, février 1996, p. 45-49
- CHRISAFIS, Angelique, « Artist Philippe Ramette : an upside down world », *The Guardian*, Samedi 12 septembre 2009, [En ligne] Article consulté le 15 janvier 2017, URL : <https://www.theguardian.com/global/2009/sep/12/philippe-ramette-interview>
- COLARD, Jean-Max, « Ceci n'est pas... Philippe Ramette », *Beaux-Arts magazine*, Hors-série « Ceci est Magritte », dans le cahier « Ceci est un supplément », février 2003, p. 30-31

- COUDERC, Sylvie et RAMETTE, Philippe, *Philippe Ramette. Espace d'anticipation*, à l'occasion de la présentation de l'installation « Espace d'anticipation » dans le Grand salon du Musée de Picardie, Amiens, 10 décembre 2005-30 avril 2006, dans le cadre de la commémoration de l'Année Jules Verne à Amiens, Amiens, Musée de Picardie, 2006, 1 vol., 34p.
- DAGEN, Philippe, « Les objets cruellement absurdes de Philippe Ramette », *Le Monde*, Jeudi 14 août 2008, p. 18
- DEBAILLEUX, Henri-François, « Exposition. Au château d'Oiron, des "pièces à pensée" qui manient l'absurde. La visite d'idées de Ramette », *Libération*, samedi 31 août et dimanche 1^{er} septembre 2002
- ESTÈVE, Julie, « Les silhouettes de Philippe Ramette », *Le Journal des Arts*, mars 2012, p. 30
- FARINE, Manou, « Philippe Ramette. Sens dessus dessous », *L'Œil*, n°595, octobre 2007, p. 10-11 [En ligne] Article consulté le 15 janvier 2017, URL : http://www.lejournaldesarts.fr/oeil/archives/docs_article/24475/philippe-ramette.php
- LEQUEUX, Emmanuelle, « Les avatars de Philippe Ramette », *Le Quotidien de l'art*, Jeudi 19 janvier 2012, p. 7
- _____, « Énigme n°20 : Comment Philippe Ramette défie-t-il (sans trucages) les lois de la physique ? », *Beaux-Arts magazine*, Dossier « Enquête sur 30 énigmes de l'art », n°314, août 2010, p. 82-85
- _____, « Philippe Ramette, plasticien du rêve. Une rétrospective de l'artiste dans l'Essonne », *Le Monde*, Vendredi 28 décembre 2007
- _____, « Philippe Ramette : pièces à conviction », *Le Monde/Aden*, semaine du 11 au 17 février 2004
- LEYDIER, Richard, « Philippe Ramette. Plans d'évasion », *Artpress*, n°381, septembre 2011, p. 64-67
- PIGUET, Philippe, « Philippe Ramette, prothèses mentales », *L'Œil*, n°549, juillet-août 2003, p. 18-19
- RAMETTE, Philippe, ONFRAY, Michel, JOUANNAIS, Jean-Yves, (et al.), *Philippe Ramette, Inventaire Irrationnel*, Paris, Éditions courtes et longues/Galerie Xippas, 2010, 1 vol., 276p.

- SAGALOVITSCH, Dinah, « Philippe Ramette, poète en apesanteur », *Cimaise*, n°287, Septembre-Novembre 2007, p. 60-65
- SILAMO, Sabrina, « Philippe Ramette, l'homme suspendu est devenu statue », *Arts Magazine*, mars 2012, p. 12
- VITRANI, Hugo, « Philippe Ramette, éloge de la transgression », *MediaPart*, le 13 juin 2011, [En ligne] Article consulté le 15 janvier 2017, URL : <https://www.mediapart.fr/journal/culture-idees/110611/philippe-ramette-eloge-de-la-transgression>
- VRANKEN, Paul-François, « Jouer l'idiotie », *Beaux-Arts magazine*, Hors-série « De l'idiotie aux burlesques contemporains », Jeu de Paume/Vranken-Pommery, juin 2005

5.2. Ouvrages et articles sur Kerry Skarbakka

- CAMPER, Fred, "Is Art Defaming 9/11 Deaths?", *New York Newsday*, 10 Juillet 2005
- DZENKO, Corey, « Anxiety and Remediation. The Photographic Images of Kery Skarbakka », *Hemisphere: Visual Cultures of the Americas*, Vol. I, 2008, pp. 83-91
- _____, « Continuing to Work toward US Manhood: Contemporary Performancephotographer Kerry Skarbakka's *The Struggle to Right Oneself* », *Men and Masculinities*, vol. 20, n°1, Sage Journals, Avril 2016, pp. 3-26
- KOESTENBAUM Wayne, « Kerry Skarbakka: Falling », *Aperture*, n°179, Aperture Foundation, 2005, pp. 60-65
- MARLAN, Tori, « To Leap Without Faith », *Chicago Reader*, 9 juin 2005, [En ligne] URL : <https://www.chicagoreader.com/chicago/to-leap-without-faith/Content?Oid=919091>
- SCHOTZKO, T. Nikki Cesare, *Learning how to Fall. Art and Culture after September 11*, Abingdon, Routledge, 2015, 1 vol., 211p.

5.3. Ouvrages et articles sur la performance

- BENAMOU, Michel et CARAMELLO, Charles, *Performance in post-modern culture*, Madison, Wisconsin, Coda Press, 1977, 1 vol., 234p.
- DUVE, Thierry (de), « La performance hic et nunc », dans PONTBRIAND, Chantal (ss dir. de), *Performance: text(e)s et documents*, Actes du colloque : « Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme », des 9, 10 et 11 octobre 1980, Montréal, Parachute, 1981, p. 18
- FORMIS, Barbara (ss dir. de), *Gestes à l'œuvre*, Compte-rendu de la journée d'étude de décembre 2006, Maison Heinrich Heine de la Cité internationale de Paris, Le Havre, De l'Incidence/ESBACO, 2008, 1 vol., 195p.
- GOLDBERG, RoseLee, *Performances. L'art en action*, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, 1999, 1 vol., 240p.
- _____, *La performance. Du futurisme à nos jours*, traduit de l'américain par Christian-Martin Diebold, Paris, Thames & Hudson, coll. « L'Univers de l'art », 2001, 1 vol., 232p.
- HELBO, André, *Les Mots et les Gestes. Essais sur le théâtre*, Lille, Presses Universitaires de Lille, coll. « Littérature générale », 1983, 1 vol., 117p.
- _____, (ss dir. de), *Performance et savoirs*, Colloque « Savoirs et performance spectaculaire » à l'Université libre de Bruxelles du 23 au 25 avril 2010, Bruxelles, De Boeck, coll. « Culture et communication », 2011, 1 vol., 200p.
- JONES, Amelia, *Body Art / Performing the subject*, Minneapolis, University of Minneapolis Press, 1998, 1 vol., 349p.
- KAYE, Nick, *Postmodernism and performance*, Basingstoke, Macmillan, 1994, 1 vol., 180p.
- LUSSAC, Olivier, *Happening et Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. « Arts et sciences de l'art », 2004, 1 vol., 297p.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire de la performance et du théâtre contemporain*, Paris, Armand Colin, 2014, 1 vol., 293p.
- PHELAN, Peggy, *Unmarked. The Politics of Performance*, Londres, Routledge, 1993, 1 vol., 207p.

6. *Ouvrages, articles et périodiques sur le théâtre et la marionnette*

- AMAGATSU, Ushio, *Dialogue avec la gravité*, traduit du japonais par Patrick De Vos, Arles, Actes Sud, coll. « Le souffle de l'esprit », 2000, 48p.
- BORIE, Monique, *Corps de pierre, Corps de chair. Sculpture et Théâtre*, Paris, Deuxième Époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, 1 vol., 160p.
- BROOK, Peter, *L'Espace vide* [1977], traduit de l'anglais par Christine Estienne et Franck Fayolle, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 2014, 192p.
- COURTET, Catherine, BESSON, Mireille, LAVOCAT, Françoise et VIALA, Alain (ss dir. de), *Corps en scènes*, actes des Rencontres « Recherche et création » des 9 et 10 juillet 2014 organisées par l'Agence nationale de la recherche et le Festival d'Avignon, Paris, CNRS éd., coll. « Les voies de la création théâtrale », 2015, 1 vol., 284p.
- FREIXE, Guy, *Le Corps, ses dimensions cachées. Pratiques scéniques*, Montreuil, Deuxième Époque, coll. « À la croisée des arts », 2017, 1 vol., 287p.
- KLEIST, Heinrich von, *Sur le Théâtre de Marionnettes*, traduit de l'allemand par Jacques Outin, Paris, Mille et une nuits, coll. « Mille et une nuits », 1993, 1 vol., 31p.
- NOTTE, Pierre, *L'Effort d'être Spectateur*, Besançon, Les Solitaires Intempestifs, 2016, 1 vol., 93p.
- PLATA, Izabella, *Metteur en scène aujourd'hui. Identité artistique en question*, Rennes, PUR, 2017
- POULAIN, Alexandra, *Passions du corps dans les dramaturgies contemporaines*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Arts du spectacle-Théâtre », 2011, 1 vol., 234p.
- « Qu'est-ce que la scénographie, Vol. I, Processus et paroles de scénographes », LESAGE, Daniel et LEMAIRE, Véronique (ss la dir. de), *Études Théâtrales*, Louvain, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, n°53, 2012, 130p.
- « Qu'est-ce que la scénographie, Vol. II, Pratiques et enseignements », BOUCRIS, Luc, FREYDEFONT, Marcel, LEMAIRE, Véronique et SARTI, Raymond (ss la dir. de), Actes du colloque international organisé à Paris par l'École nationale supérieure des Arts

Décoratifs, les 21 et 22 octobre 2011, *Études Théâtrales*, Louvain, Centre d'études théâtrales, Université catholique de Louvain, n°54-55, 2012, 342p.

- SCHLEMMER, Oskar, « L'homme et la figure d'art » [1925], dans *Oskar Schlemmer*, Marseille, Musée de Marseille/ Réunion des musées nationaux, 1999, p. 123-126

- _____, *Théâtre et Abstraction* [1929], traduit de l'allemand par Éric Michaud, Lausanne, L'Âge d'homme, coll. « Théâtre années vingt. Série Écrits théoriques », 1978, 1 vol., 157p.

- YOSHI, Oida, *L'Acteur flottant*, traduit de l'anglais par Martine Million, Arles, Actes Sud, coll. « Le temps du théâtre », 1992, 1 vol., 220p.

7. *Autres ouvrages*

7.1. **Ouvrages historiques et scientifiques**

- BAUDRILLARD, Jean, *L'Illusion de la fin ou la Grève des événements*, Paris, Galilée, coll. « L'Espace critique », 1992, 1 vol., 170p.

- _____, *Illusion, désillusion, esthétiques*, Paris, Sens & Toka, coll. « Morsure », 1997, 1 vol., 46p.

- BERTHOZ, Alain, *Le Sens du mouvement*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1997, 1 vol., 336p.

- CASSÉ, Michel, *Du Vide et de la Création*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1993, 1 vol., 314p.

- _____, *Du Vide et de l'Éternité*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 2014, 291p.

- CÉARD, Jean, FONTAINE, Marie-Madeleine et MARGOLIN, Jean-Claude (dir.), *Le Corps à la Renaissance*, Actes du xxx^e colloque de Tours, Paris, Aux Amateurs de Livres, 1990, 1 vol., 503p.

- CHARTIER, Roger, *Au Bord de la falaise. L'Histoire entre certitudes et inquiétudes*, Paris, Albin Michel, coll. « Bibliothèque Albin Michel. Histoire », 1997, 1 vol., 292p.

- CORBIN, Alain, *Le Territoire du vide. L'Occident et le désir de rivage, 1750-1840*, Paris, Flammarion, coll. « Champs », 1990, 1 vol., 407p.

- CORBIN, Alain, COURTINE, Jean-Jacques, VIGARELLO, Georges, *Histoire des émotions, De la fin du XIX^e siècle à nos jours*, Tome 3, Paris, Seuil, coll. « L'Univers historique », 1 vol., 608p.
- COURTINE, Jean-Jacques, AUDOUIN-ROUZEAU, Stéphane, BAEQUE, Antoine (de), BARD, Christine (et al.), *Histoire de la virilité. Les XX^e et XXI^e siècles. La virilité en crise*, Tome 3, Paris, Points, coll. « Points Histoire », 2015, 1 vol., 579p.
- DARNTON, Robert, *Dernière danse du le mur : Berlin, 1989-1990*, traduit de l'américain par Michèle Garène, Paris, Odile Jacob, coll. « Histoire », 1992, 1 vol., 282p.
- ELSWORTH TODD, Mabel, *The Thinking Body: A Study of the Balancing Forces of Dynamic Man* [1949], Princeton, Dance Horizons Book, 1968, [Londres, Dance Books, 1997] 1 vol., 314p.
- FOLEY, Malcolm, LENNON, J. John, *Dark Tourism. The Attraction of Death and Disaster*, Londres, Continuum, 2000, 1 vol., 256p.
- KOYRÉ, Alexandre, *Chute des Corps et Mouvement de la Terre de Kepler à Newton. Histoire et Document d'un problème*, traduit de l'anglais par Jacques Tallec, Paris, J. Vrin, coll. « L'Histoire des sciences, textes et études », 1973, 1 vol., 215p.
- LE GOFF, Jacques, TRUONG, Nicolas, *Une Histoire du corps au Moyen Âge*, Paris, Liana Levi/Piccolo, coll. « Histoire », 2003, 1 vol., 231p.
- PICQ, Pascal, *Premiers Hommes*, paris, Flammarion, 2016, 1 vol., 341p.
- TAGUIEFF, Pierre-André, *L'Effacement de l'avenir*, Paris, Galilée, coll. Débats, 2000, 1 vol., 483p.
- VERNANT, Jean-Pierre, *L'Univers, les dieux, les hommes. Récits grecs des origines* [1999], Paris, Seuil, 2004, 1 vol., 244p.
- _____ et DETIENNE, Marcel, *Les Ruses de l'intelligence. La Métis des Grecs*, Paris, Flammarion, coll. « Sciences humaines », 2009, 320p.
- WALLER, John, *A Time to Dance, A Time to Die. The Extraordinary Story of the Dancing Plague of 1518*, Crows Nest, Allen & Unwin Pty Ltd, 2008, 1 vol., 267p.

7.2. Ouvrages littéraires et poésie, fictions

- BARRICO, Alessandro, *Novecento : pianiste. Un monologue* (1997), traduit de l'italien par Françoise Brun, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 2014, 1 vol., 89p.
- CAMUS, Albert, *Le Mythe de Sisyphe. Essai sur l'absurde* [1942], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1985, 1 vol., 189p.
- LAURENT, Jenny, *L'Expérience de la Chute. De Montaigne à Michaux*, Paris, PUF, coll. Écriture, 1997, 1 vol., 217p.
- MALLARMÉ, Stéphane, « Mimiques », 1887, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1945, p. 311
- PÉREC, Georges, *Espèces d'espaces*, Paris, Galilée, 1974, 1 vol., 128p.
- QUENEAU, Raymond, *Le Vol d'Icare* [1968], Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1994, 1 vol., 320p.
- PEYLET, Gérard (dir.), *Études sur l'imaginaire. Mélanges offerts à Claude-Gilbert Dubois*, Paris, L'Harmattan, 2001, 1 vol., 433p.
- SALVAYRE, Lydie, *Marcher jusqu'au soir*, Paris, Stock, coll. « Ma nuit au Musée », 2019, 1 vol., 211p.
- SENEGES, Pierre, *Essais fragiles d'aplomb*, Paris, Verticales/Seuil, coll. « minimales », 2002, 1 vol., 151p.
- TEULÉ, Jean, *Entrez dans la danse*, Paris, Julliard, 2018, 1 vol., 158p.

7.3. Ouvrages sur le cinéma

- CHION, Michel, *Jacques Tati* [1987], Paris, L'Étoile, coll. « Petites bibliothèque des Cahiers du cinéma », 2009, 143p.
- DECOBERT, Lydie, *L'Escalier dans le cinéma d'Alfred Hitchcock. Une Dynamique de l'effroi*, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2008, 1 vol., 243p.

- DREUX, Emmanuel, *Le Cinéma burlesque ou la Subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, coll. « Esthétiques. Culture et politique », 2007, 1 vol., 219p.
- ESQUENAZI, Jean-Pierre, *Vertigo. Hitchcock et l'Invention à Hollywood*, Paris, CNRS éd., coll. Cinéma et audiovisuel, 2011, 1 vol., 351p.
- GAME, Jérôme (ss dir. de), *Images des Corps, Corps des Images au Cinéma*, Actes de la journée d'étude organisée le 6 avril 2007 à l'Université américaine de Paris, Lyon, ENS, coll. « Signes », 2010, 1 vol., 252p.
- MOURE, José, *Vers une esthétique du vide au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 1997, 1 vol., 271p.
- RANCIÈRE, Jacques, *La fable cinématographique*, Paris, Seuil, coll. « La Librairie du XXIème siècle », 2001, 1 vol., 243p.

8. DVD et supports vidéographiques

- BAUSCH, Pina, *Blaubart - Beim anhören einer Tonbandaufnahme von Béla Bartóks Oper "Herzogs Blaubarts Burg"* (Barbe-Bleue – En écoutant un enregistrement de l'opéra de Béla Bartók "Le château de Barbe-Bleue") (1977)
- _____, *Café Müller* (1978)
- BOURGEOIS, Yoann, *L'Art de la fugue* (2011)
- _____, *Celui qui tombe* (2014)
- *Le cirque et la danse*, BOISSEAU, Rosita et SANCHEZ, Géry, DVD, Prod. HorsLesMurs, 2010
- CLIDIÈRE, Sylvie, MORANT, Alix de, *Extérieur danse*, HorsLesMurs, Réal. Géry SANCHEZ, 2009
- DE BRUYN, Guido, *Reportage Goudvis Alain Platel : Who wants to dance with me*, VRT/Canvas, 21 juin 2010, URL : <https://www.canvas.be/cultuur/alain-patel-wint-vlaamse-cultuurprijs> (Dernière consultation le 19 avril 2019)

- GUY, Jean-Michel et ROSEMBERG, Julien, *Esthétiques du cirque contemporain*, Réal. Géry SANCHEZ / HorsLesMurs, 2007
- NOISETTE, Philippe, *Rencontre avec Alain Platel*, DVD, CND, 2010
- PAXTON, Steve, *Material for the spine. Une étude de mouvement*, Éd. Contredanse, DVD, 2008
- PLATEL, Alain, *La Tristezza Complice* (1995)
- _____, *Bernadetje* (1996)
- _____, *Iets op Bach* (1998)
- _____, *Allemaal Indien (Tous des indiens)* (1999)
- _____, *Wolf* (2003)
- _____, *vsprs* (2006)
- _____, *pitié !* (2008)
- _____, *Out of context – for Pina* (2010)
- _____, *C(H)OEURS* (2012)
- _____, *tauberbach* (2014)
- _____, *Coup fatal !* (2014)
- _____, *nicht schlafen* (2016)
- _____, *Requiem pour L.* (2018)

Index des noms

A

ABRAMOVIĆ, Marina, 56
ADAM, 38, 50, 56, 57, 67, 146, 150, 151, 152, 155, 156, 157, 158, 161, 221, 251, 460, 562, 577
ADER, Bas Jan, 21, 40, 78, 397, 473, 480, 483, 484, 485, 486, 487, 489, 490, 491, 492
ANDRIEU, Bernard, 30
APOLLODORE, 64, 111, 112, 160
APPIA, Adolphe, 335, 337
ARDENNE, Paul, 31, 32, 363, 364, 391, 392, 514
ARISTOTE, 50, 85, 86, 92, 128, 446
ARTAUD, Antonin, 53, 178, 343

B

BACH, Jean-Sébastien, 348
BACHELARD, Gaston, 19, 199, 291, 295, 296, 299, 433, 455, 478, 563
BACON, Francis, 34, 73, 76, 235, 251, 257, 265, 560
BANU, Georges, 50, 251, 434
BÁRÁNY, Robert, 12
BARRAU, Aurélien, 339
BARTHES, Roland, 51, 53, 436, 504, 517
BATAILLE, Georges, 514
BAUDELAIRE, Charles, 487
BAUSCH, Pina, 21, 173, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 206, 207, 242, 284, 375, 380, 573, 574
BECKETT, Samuel, 283, 284, 513
BEECROFT, Vanessa, 359, 360
BÉJART, Maurice, 55, 180, 184, 200, 277, 279
BEL, Jérôme, 25, 221
BERNARD, Christian, 427, 430, 460, 465

BEUYS, Joseph, 56, 221, 363, 475, 532
BLAKE, William, 150, 151, 152, 153, 155
BLOM, Philipp, 173
BOCCIONI, Umberto, 77, 78
BOITEL, Camille, 533, 534
BOLZE, Mathurin, 289, 298, 316, 347
BOSCH, Jérôme, 216, 217, 218
BOUCHER, François, 56, 471
BOURDIEU, Pierre, 125, 450
BOURGEOIS, Yoann, 15, 19, 20, 21, 22, 27, 34, 40, 47, 48, 57, 58, 104, 170, 172, 175, 176, 268, 270, 271, 272, 275, 276, 277, 278, 280, 289, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 329, 330, 331, 332, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 472, 534, 535, 552, 577
BROWN, Trisha, 21, 25, 176, 185, 205, 287, 362, 363, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 380, 381, 475, 496
BURDEN, Chris, 78, 397, 479, 496, 498, 532, 535

C

CAGE, John, 34, 167, 285, 286, 493
CAILLOIS, Roger, 98, 107, 271, 298, 342, 343, 344, 345, 347, 348, 351
CAMUS, Albert, 21, 123, 162
CAPA, Robert, 394, 395, 511
CARLSON, Marvin, 494
CASSOL, Fabrizio, 213, 215
CATTELAIN, Claude, 21, 397, 520, 540, 542, 544, 545, 546, 547, 548
CHAGALL, Marc, 120, 121
CHAPLIN, Charlie, 456, 462, 530, 531
CHARCOT, Jean-Martin, 10
CHARLET, Nicolas, 476, 477

CHATEAU, Dominique, 162
CHÂTEAU, Jean, 342, 344
COMTE-SPONVILLE, André, 127
COPERNIC, Nicolas, 88, 433
CORBIN, Alain, 30
CORVIN, Michel, 342
COURTINE, Jean-Jacques, 30
CUNNINGHAM, Merce, 35, 167, 185,
205, 273, 277, 285, 287, 370, 475, 493

D

DAMISCH, Hubert, 119
DANCOURT, Michèle, 116, 119
DE BRUYCKERE, Berline, 217, 222,
224, 225, 228, 230, 232, 234, 236, 251
DE DOMINICIS, Gino, 321, 323
DE VUYST, Hildegard, 202, 240
DÉDALE, 109, 110, 111, 112, 113, 114,
115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 134,
362, 364, 578
DELEUZE, Gilles, 25, 265, 441
DELIGNY, Fernand, 179, 188
DELILLO, Don, 21, 504, 515
DELSARTE, François, 361
DERVICHES TOURNEURS, 92, 94,
242
DIDEROT, Denis, 49, 289
DIDI-HUBERMAN, Georges, 43, 166,
388, 438, 517
DIJKSTRA, Rineke, 354, 355
DIONYSOS, 121, 135, 139, 140, 141, 142,
143, 162, 166
DIX, M.R., 13
DIX, Otto, 76, 394
DOBBELS, Daniel, 199
DOMAGE, Marc, 433, 436, 440, 446, 452,
471
DORT, Bernard, 53, 342, 343
DREW, Richard, 21, 385, 397, 503, 504,
505, 506, 507, 509, 512, 515
DUBOIS, Kitsou, 21, 270, 277, 278, 285,
287, 288, 289, 290, 291, 323, 382

DUCHAMP, Marcel, 43, 70, 402, 427,
428, 494, 523, 531, 532
DUNCAN, Isadora, 71, 363
DURAS, Marguerite, 238, 250

E

EINSTEIN, Albert, 90
ENSOR, James, 216
ESCHYLE, 160, 161, 162
EURIPIDE, 141, 143, 144
ÈVE, 57, 67, 146, 149, 150, 151, 152, 155,
156, 157, 158, 161, 242, 264, 563

F

FABRE, Jan, 55, 56, 185, 186, 187, 205,
212
FARADAY, Michael, 89
FÉRAL, Josette, 54, 55, 513
FERGOMBÉ, Amos, 16, 41, 183, 201,
203, 205, 216, 217, 261, 281
FLEURY, Cynthia, 26, 29
FOESSEL, Michaël, 45
FONTE, Marie, 271, 272, 278, 294, 296,
298, 316, 320, 321, 348, 349, 350
FOREST, Milena, 278, 311, 312
FRIED, Michael, 49, 50, 495
FRIEDRICH, Caspar David, 446, 447

G

GALILÉE, 29, 30, 38, 86, 87, 88, 147, 518,
562, 563, 587, 588, 589
GARDNER, Jerry, 15
GEHUCHTEN (van), Arthur, 226
GENET, Jean, 97
GIACOMETTI, Alberto, 72, 401, 402,
404, 580
GINOT, Isabelle, 167, 357
GODARD, Hubert, 167
GOLDBERG, RoseLee, 24, 25
GOLDIN, Nan, 445, 459
GOUDARD, Philippe, 95, 274, 302

GRAHAM, Martha, 189, 285, 361, 363
GRENIER, Catherine, 389, 516
GRÜND, Françoise, 138, 175

H

HALLPIKE, C.S., 13
HELL, Bertrand, 33, 175
HENRY, Michel, 31
HIJIKATA, Tatsumi, 198
HOGHE, Raimund, 190, 195, 267
HUIZINGA, Johan, 342
HUMPHREY, Doris, 189, 361, 363
HUSSERL, Edmund, 26, 124

I

ICARE, 22, 57, 64, 85, 106, 108, 109, 110,
111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118,
119, 120, 121, 127, 134, 146, 321, 362,
364, 382, 416, 431, 480, 495, 560, 562,
578, 581, 589

J

JACOB, Pascal, 100, 102, 276
JENNY, Laurent, 384, 385
JÉSUS-CHRIST, 466
JEUDY, Henri-Pierre, 31, 32
JONES, Amelia, 24, 25
JOOSS, Kurt, 184, 188, 189, 193
JOYCE, James, 112

K

KEATON, Buster, 22, 298, 300, 438, 439,
450, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458,
462, 470, 530, 548
KEERSMAEKER (de), Anne Teresa,
185, 186, 187, 205, 212
KEPLER, Johannes, 88

KLEIN, Yves, 21, 40, 78, 351, 397, 439,
473, 475, 476, 477, 479, 493, 496, 500,
535, 578, 581
KLETT, Renate, 184, 200
KOYRÉ, Alexandre, 88
KUDLAK, Bernard, 269, 575

L

LA RIBOT, 25, 221, 532
LABAN (von), Rudolf, 79, 188, 285
LANEYRIE-DAGEN, Nadeije, 31, 32
LE BRETON, David, 33, 83, 196, 339
LE ROY, Xavier, 25
LE TITIEN, 133
LEFEUVRE, Samuel, 176, 254, 375, 376,
377, 378, 379, 380
LÉLU, Thomas, 522, 548
LEPECKI, André, 24
LIVING THEATRE, 53
LOS VOLADORES, 106
LOUPPE, Laurence, 24, 198, 199, 219,
569
LUCIFER, 57, 146, 147, 148, 149, 150,
151
LYNCH, David, 379

M

MAGRITTE, René, 399, 400, 401
MAHLER, Gustav, 174, 214, 215, 227
MAREY, Étienne-Jules, 77, 392
MARIN, Maguy, 15, 21, 205, 269, 270,
272, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 284,
303, 341, 568
MARTINEZ, Ariane, 555
MASACCIO, 157
MATISSE, Henri, 46
MAUSS, Marcel, 61
MCQUEEN, Steve, 457, 458
MÉNADES, 57, 108, 134, 135, 139, 140,
141, 142, 144, 243

MERLEAU-PONTY, Maurice, 26, 37, 170, 171
MICHEL-ANGE, 56, 64, 65, 66, 67, 69, 70
MILLAIS, John Everett, 327
MILTON, John, 151, 152, 153, 155
MOGLIA, Chloé, 382
MONDZAIN, Marie José, 42, 137, 249, 386, 391, 414
MONTERO, Vera, 25
MORTIER, Gerard, 172, 173, 174, 184, 213
MÜLLER, Jörg, 104, 275, 278, 289, 323, 324, 325, 349
MUYBRIDGE, Eadweard, 77

N

NAUMAN, Bruce, 25, 475, 532, 535
NOGUEZ, Dominique, 520, 521, 522, 523, 524, 527, 546, 548

O

OHNO, Kazuo, 198
ONO, Yoko, 52
OPHÉLIE, 326, 327, 328, 329, 330
ORLAN, 52
OULAB, Yazid, 355, 356

P

PASSERON, René, 116, 120, 431, 495
PAVIS, Patrice, 51, 343
PAXTON, Steve, 21, 176, 205, 287, 360, 363, 368, 370, 371, 372, 379
PEEPING TOM, 254, 376, 555
PEREC, Georges, 314
PETRESCO, Doina Maria, 36
PHELAN, Peggy, 512, 513, 539
PIAGET, Jean, 342
PLATEL, Alain, 19, 20, 21, 27, 34, 35, 40, 47, 57, 58, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 576

185, 187, 188, 190, 196, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 207, 208, 210, 211, 212, 213, 215, 216, 217, 218, 222, 227, 228, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 251, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 260, 261, 262, 265, 266, 267, 271, 282, 376, 384, 552, 570, 571, 572, 573, 590, 591
PLATON, 139, 160, 168, 411, 413, 414, 446, 517, 519
PONGE, Francis, 528
PRAXITÈLE, 144
PRENGELS, Steven, 173, 213, 214, 215, 227
PROMÉTHÉE, 15, 93, 121, 122, 128, 134, 160, 161, 162, 416

Q

QUENEAU, Raymond, 112

R

RAMETTE, Philippe, 19, 20, 22, 34, 40, 48, 57, 58, 170, 384, 391, 396, 397, 401, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 435, 436, 438, 439, 440, 441, 442, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 452, 453, 454, 455, 461, 462, 465, 470, 471, 517, 552, 582, 583, 584
RAVEEL, Roger, 216
REYNÈS, Lucien, 271, 293, 316
RICHER, Paul, 246, 247
RICHER, Germaine, 71, 72, 73, 74, 401, 402, 404, 405
RODIN, Auguste, 69, 70, 71
ROSSET, Clément, 391, 450, 518
ROUCH, Jean, 226, 266
RUBENS, Pierre-Paul, 235
RUSSOLO, Luigi, 77, 78

S

SAGAZAN (de), Olivier, 74, 75

SAINT DENIS, Ruth, 363
SARRAZAC, Jean-Pierre, 53
SCHNEEMANN, Carolee, 21, 386, 397,
493, 507, 508, 509, 510, 511, 532
SCHOPENHAUER, Arthur, 44, 143
SERRES, Michel, 30
SERVOS, Norbert, 190
SHERMAN, Cindy, 445
SIBONY, Daniel, 248, 357
SIGNORELLI, Luca, 67, 68
SISYPHE, 38, 57, 60, 108, 109, 121, 122,
123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 131,
132, 133, 134, 319, 320, 480, 538, 547,
589
SKARBAKKA, Kerry, 19, 20, 22, 23, 34,
40, 48, 57, 58, 170, 386, 391, 392, 396,
397, 406, 408, 409, 410, 411, 413, 414,
416, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 499,
500, 504, 517, 534, 538, 539, 540, 548,
550, 552
SONTAG, Susan, 389, 414, 511, 517
SOULAGES, François, 33
SOURIAU, Étienne, 435
STIEGLER, Bernard, 57

T

TAMISIER, Marc, 33

TANZTHEATER, 21, 190, 193, 284, 573
TATI, Jacques, 450, 453, 462, 464, 589
TERTULLIEN, 146
THOMAS, Joël, 98
TINGUELY, Jean, 35, 475

V

VANDEKEYBUS, Wim, 55, 186, 187,
205, 212, 375
VASSEUR, Nadine, 31
VAUDIN, Marie, 278, 326, 327, 328, 329
VERCRUYSSSE, Jean-Marc, 147, 149
VERNANT, Jean-Pierre, 162
VIGARELLO, Georges, 30
VIRGILE, 64, 111, 112, 451
VIRILIO, Paul, 63
VON VÉPY, Mélissa, 381

W

WACHOWSKI, Lana et Lilly, 519
WALLON, Emmanuel, 274
WALLS, Walther Kourt, 313
WARHOL, Andy, 286, 363, 394, 475, 495,
535
WIGMAN, Mary, 360, 362

Index des concepts

A

ABANDON, 38, 39, 105, 149, 171, 176, 198, 209, 227, 240, 243, 244, 275, 350, 351, 372, 375, 381, 410
ACCIDENT, 22, 23, 29, 30, 79, 82, 83, 308, 326, 372, 378, 385, 392, 404, 421, 456, 523, 534, 536, 537, 548, 561
ACROBATE, 95, 97, 98, 99, 101, 102, 175, 271, 273, 320, 349, 382
ACROBATIE, 21, 81, 98, 99, 100, 102, 104, 106, 107, 276, 301, 312, 341, 365
APESANTEUR, 88, 270, 277, 278, 288, 289, 290, 291, 292, 316, 321, 381, 471, 584
APPARITION, 11, 16, 26, 33, 55, 69, 76, 77, 95, 110, 137, 177, 229, 259, 274, 286, 305, 306, 307, 328, 389, 392, 434, 456, 494

B

BAS, 19, 66, 69, 80, 81, 84, 85, 86, 94, 98, 106, 111, 121, 136, 141, 154, 237, 256, 288, 317, 320, 335, 353, 369, 384, 403, 409, 411, 429, 455, 466, 467, 497, 504, 548
BASCULEMENT, 24, 429, 472
BURLESQUE, 40, 82, 268, 298, 314, 397, 450, 451, 452, 456, 457, 463, 464, 470, 472, 530, 548, 590

C

CATASTROPHE, 16, 30, 37, 38, 298, 339, 562, 580
CHUTE, 10, 12, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 26, 27, 29, 30, 31, 34, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 49, 51, 54, 57, 58, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 69, 72, 77, 78, 79, 81,

82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 91, 92, 95, 97, 107, 108, 109, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 118, 120, 121, 123, 124, 126, 127, 128, 130, 131, 132, 137, 142, 145, 146, 149, 151, 153, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 165, 166, 168, 170, 172, 175, 176, 190, 196, 199, 209, 242, 247, 248, 249, 256, 261, 268, 275, 287, 290, 293, 296, 298, 300, 301, 302, 303, 306, 309, 311, 314, 315, 316, 333, 347, 348, 349, 350, 351, 353, 360, 361, 364, 365, 370, 372, 373, 374, 375, 381, 384, 385, 386, 391, 392, 393, 395, 396, 397, 398, 402, 403, 406, 407, 409, 410, 411, 416, 418, 421, 427, 429, 434, 436, 437, 439, 448, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 463, 465, 472, 473, 476, 477, 478, 480, 481, 484, 486, 487, 488, 492, 496, 499, 500, 503, 510, 512, 513, 515, 516, 530, 534, 535, 536, 538, 539, 540, 543, 547, 548, 554, 574
CHUTER, 11, 38, 48, 133, 146, 260, 312, 347, 513
CONTORSION, 263, 265
CORPS, 10, 12, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 43, 44, 46, 48, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 95, 97, 98, 99, 102, 105, 108, 109, 110, 112, 116, 117, 118, 121, 123, 124, 125, 126, 127, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 144, 145, 146, 147, 151, 152, 153, 154, 156, 157, 159, 160, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 178, 179, 180, 181, 188, 190, 191, 192, 193, 196, 197, 198, 199, 202, 203, 204, 207, 208, 209, 213, 217, 220, 221, 222, 223, 224, 225,

226, 227, 228, 230, 232, 233, 234, 235,
236, 237, 238, 239, 240, 242, 243, 244,
246, 247, 248, 249, 250, 251, 253, 254,
255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262,
263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270,
271, 272, 273, 274, 275, 277, 278, 280,
282, 284, 285, 288, 289, 290, 291, 292,
296, 299, 300, 301, 302, 305, 306, 307,
308, 309, 311, 312, 313, 315, 316, 318,
321, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329,
330, 332, 337, 341, 345, 346, 348, 349,
350, 351, 352, 354, 357, 358, 359, 360,
361, 362, 363, 364, 365, 366, 368, 369,
370, 371, 372, 373, 374, 375, 378, 379,
380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 390,
391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398,
399, 400, 401, 402, 403, 404, 406, 409,
410, 413, 416, 418, 419, 420, 421, 422,
428, 429, 433, 434, 435, 436, 437, 438,
439, 440, 441, 442, 444, 445, 446, 448,
449, 450, 452, 453, 454, 455, 456, 457,
458, 459, 460, 461, 463, 464, 465, 466,
472, 473, 474, 475, 476, 478, 479, 480,
484, 486, 490, 491, 492, 493, 496, 497,
498, 499, 503, 504, 505, 507, 509, 510,
511, 512, 516, 518, 532, 533, 534, 535,
536, 537, 538, 539, 540, 541, 543, 545,
546, 547, 548, 550, 551, 552, 554, 555,
556, 557, 559, 560, 562, 566, 568, 569,
570, 571, 572, 576, 582, 586, 588
COUCHÉ, 118, 128, 229, 233, 252, 261,
352, 381, 467, 484
COUCHER, 314

D

DEBOUT, 10, 12, 13, 16, 27, 37, 42, 63,
64, 72, 77, 83, 106, 120, 127, 152, 167,
209, 252, 292, 307, 311, 312, 313, 314,
351, 352, 353, 354, 355, 356, 359, 365,
368, 370, 371, 373, 374, 375, 379, 381,
401, 455, 457, 466, 467, 534, 535, 538,
540, 579

DÉFI, 35, 107, 108, 145, 216, 365, 381,
384, 457, 458, 463, 471, 548, 565
DISPARITION, 55, 112, 125, 172, 197,
265, 287, 306, 346, 348, 364, 415, 480,
484, 546

E

ÉCHOUER, 197, 313
EFFONDREMENT, 20, 63, 166, 220,
375, 457, 480, 496, 533, 543
ÉLÉVATION, 12, 39, 79, 244, 292, 306,
351, 358, 364, 381, 385, 478, 535
ÉMOTION, 19, 21, 36, 45, 46, 47, 48, 53,
57, 83, 108, 167, 178, 194, 195, 198, 202,
211, 230, 232, 243, 252, 267, 274, 293,
351, 361, 398, 431, 490, 537, 554, 571,
588
ENFANCE, 19, 76, 113, 191, 250, 298,
325, 341, 342, 346, 408, 409, 412, 461
ÉPUISEMENT, 132, 141, 191, 197, 199,
315, 375, 527
ÉQUILIBRE, 15, 18, 28, 38, 39, 63, 70,
72, 77, 82, 95, 99, 103, 104, 133, 134,
139, 166, 167, 172, 219, 249, 270, 275,
276, 294, 299, 301, 304, 309, 311, 313,
316, 321, 336, 340, 341, 345, 347, 348,
349, 350, 357, 358, 359, 365, 366, 367,
368, 371, 396, 398, 401, 402, 403, 406,
438, 454, 472, 577
ERREUR, 17, 39, 42, 97, 109, 112, 128,
129, 132, 174, 222, 513, 520, 523, 528
ESCALIER, 22, 176, 271, 276, 293, 294,
295, 298, 303, 312, 313, 315, 316, 318,
319, 321, 335, 346, 347, 548
EXTASE, 21, 57, 95, 108, 112, 136, 137,
139, 142, 144, 145, 243, 244, 247, 254,
266, 267, 512, 515, 552

F

FORCES, 22, 40, 87, 141, 175, 176, 238,
294, 296, 298, 304, 305, 306, 311, 312,

313, 330, 337, 340, 341, 342, 346, 348,
350, 351, 371, 373, 375, 378, 379, 410,
411, 490, 564
FRAGILITÉ, 11, 16, 21, 39, 40, 41, 72,
123, 166, 206, 208, 209, 219, 238, 239,
354, 365, 380, 398, 403, 438, 458, 516,
538, 539, 546, 547
FUIITE, 111, 113, 118, 300, 419, 421
FUNAMBULE, 166, 345, 403, 438, 538,
547

G

GAG, 451, 452, 464, 470
GESTE, 17, 22, 34, 36, 41, 43, 48, 51, 64,
65, 69, 71, 77, 78, 82, 99, 111, 120, 123,
127, 137, 138, 142, 153, 154, 171, 177,
178, 181, 193, 195, 200, 203, 206, 207,
209, 226, 229, 239, 241, 266, 272, 274,
280, 284, 301, 303, 306, 312, 315, 316,
318, 322, 330, 331, 332, 333, 341, 342,
344, 346, 348, 350, 351, 352, 361, 362,
363, 368, 386, 393, 402, 421, 428, 429,
430, 432, 435, 451, 453, 463, 470, 473,
474, 477, 479, 493, 506, 512, 520, 522,
523, 527, 528, 531, 532, 533, 535, 536,
537, 540, 543, 544, 546, 548, 565, 570,
576, 581, 590
GRAVITÉ, 13, 21, 39, 40, 41, 82, 89, 167,
171, 271, 288, 289, 291, 301, 304, 307,
348, 349, 365, 368, 372, 375, 382, 437,
446, 448, 466, 486, 496, 552, 564, 586

H

HAUTEUR, 48, 70, 87, 98, 111, 115, 118,
209, 271, 305, 349, 384, 393
HEURT, 27, 385, 460, 512
HEURTER, 197, 370
HORIZONTALITÉ, 23, 39, 58, 64, 172,
361, 368, 381
HUMAIN, 19, 20, 21, 23, 32, 33, 35, 38,
39, 48, 69, 70, 72, 73, 82, 83, 96, 97, 98,
108, 120, 122, 138, 142, 143, 151, 171,

172, 197, 199, 235, 237, 238, 255, 256,
267, 268, 286, 291, 311, 325, 332, 352,
353, 354, 364, 371, 381, 384, 393, 398,
402, 437, 448, 450, 453, 461, 465, 497,
503, 511, 535, 547, 555, 557, 577
HUMANITUDE, 20, 40, 51, 393, 394,
397, 503, 511, 552

I

ILLUSION, 50, 79, 98, 127, 225, 238, 321,
347, 381, 396, 437, 439, 450, 460, 479,
480, 519, 576
INCLINAISON, 14, 87, 93, 307, 309, 395,
403, 448, 454, 456, 463
INSTABILITÉ, 16, 34, 35, 133, 164, 306,
348, 350, 351, 398, 538, 547, 556
IVRESSE, 108, 134, 140, 141, 143, 144,
159, 243

J

JETER, 36, 197, 349
JEU, 12, 43, 47, 49, 53, 58, 102, 105, 107,
166, 176, 183, 220, 222, 223, 237, 250,
258, 268, 269, 271, 275, 276, 279, 296,
297, 298, 299, 301, 304, 305, 306, 311,
312, 313, 316, 318, 340, 341, 342, 343,
344, 345, 346, 347, 348, 350, 351, 373,
378, 391, 415, 420, 428, 439, 440, 443,
453, 456, 457, 472, 496, 509, 523, 558,
564, 576
JOUER, 46, 105, 268, 294, 306, 339, 340,
343, 344, 346, 352, 409, 492

L

LÉVITATION, 391, 475, 478
LUDIQUE, 176, 298, 310, 314, 339, 341,
342, 343

M

MAÎTRISE, 67, 79, 105, 115, 249, 275,
345, 346, 349, 350, 410, 463, 470, 486,
547
MARCHER, 12, 42, 98, 99, 102, 312, 345,
352, 353, 365, 367, 403, 455, 456, 461,
466, 471, 480
MONTER, 123, 132, 146, 219, 239, 269,
315, 347, 349, 466

N

NAISSANCE, 58, 116, 119, 152, 165, 249,
292, 325, 353, 386, 430, 484

P

PAYSAGE, 37, 54, 173, 213, 214, 256,
271, 277, 293, 347, 396, 420, 421, 433,
434, 437, 438, 442, 446, 447, 448, 496,
533, 536, 548, 551
PERFORMANCE, 17, 21, 22, 23, 24, 25,
31, 42, 43, 52, 55, 56, 58, 77, 78, 108,
125, 178, 181, 233, 238, 243, 267, 321,
322, 323, 330, 349, 359, 363, 366, 367,
372, 380, 396, 397, 414, 421, 465, 475,
477, 479, 486, 491, 495, 496, 497, 498,
499, 500, 501, 503, 504, 515, 532, 534,
535, 538, 539, 540, 542, 543, 545, 547,
565, 573, 585
PERTE, 11, 55, 58, 77, 82, 95, 121, 125,
141, 167, 191, 240, 292, 345, 364, 366,
382, 410, 413, 417, 419, 534
PESANTEUR, 18, 27, 41, 84, 88, 165,
270, 291, 292, 320, 352, 361, 368, 373,
437, 497
PIED, 11, 38, 39, 72, 84, 93, 94, 180, 332,
349, 353, 354, 359, 366, 370, 371, 403,
437, 472
POIDS, 21, 22, 25, 28, 29, 39, 58, 63, 72,
76, 79, 81, 83, 88, 123, 126, 130, 132,
133, 163, 164, 167, 171, 183, 184, 267,

273, 285, 288, 291, 292, 321, 335, 349,
352, 359, 366, 368, 369, 370, 371, 372,
391, 404, 466, 488, 496, 546, 547
PROFONDEUR, 37, 38, 65, 69, 84, 191,
259, 325, 411
PROUESSE, 12, 22, 36, 42, 83, 92, 97,
108, 111, 145, 273, 274, 344, 345, 396,
534, 548

R

RATAGE, 58, 63, 333, 521, 522, 523, 524,
525, 526, 527, 528, 529, 532, 534, 540,
541, 542, 543, 546
RATÉ, 48, 521, 524, 525, 530, 531, 539,
543
RATER, 43, 513, 520, 521, 522, 524, 529,
530, 544, 548
REBOND, 39, 104, 298, 316, 347, 348
RELEVER, 130, 133, 197, 301, 314, 359,
368, 378, 381, 393
RENVERSEMENT, 25, 36, 66, 99, 274,
397, 429, 438, 441, 450, 515
RÊVE, 58, 121, 138, 143, 144, 238, 291,
292, 298, 299, 321, 323, 328, 330, 336,
381, 399, 401, 406, 442, 460, 461, 478,
479, 484, 523, 583
RIRE, 81, 82, 130, 255, 300, 301, 451, 453,
457, 464, 472, 487, 488, 527, 548
RISQUE, 12, 28, 29, 37, 43, 83, 107, 111,
166, 197, 274, 299, 302, 304, 305, 311,
339, 340, 341, 345, 347, 348, 351, 365,
391, 458, 461, 463, 471, 475, 480, 528,
534, 541, 544, 574, 575, 576

S

SAUT, 35, 63, 134, 135, 276, 344, 420,
421, 476, 477, 479
SAUTER, 96, 99, 101, 102, 301, 352, 410
SENSATION, 12, 13, 14, 36, 39, 52, 65,
70, 73, 76, 118, 143, 251, 260, 264, 265,
271, 288, 292, 307, 410, 511, 535

SOCLE, 70, 72, 313, 323, 350, 379, 402, 403, 404, 454, 473, 475, 478
SOL, 12, 13, 14, 22, 24, 36, 39, 62, 64, 70, 72, 79, 81, 82, 91, 93, 94, 99, 102, 104, 105, 106, 118, 136, 137, 141, 142, 153, 156, 171, 197, 199, 208, 209, 211, 227, 232, 237, 252, 253, 258, 261, 266, 275, 276, 288, 291, 294, 306, 308, 309, 310, 313, 318, 320, 321, 349, 351, 359, 361, 363, 367, 368, 372, 373, 374, 376, 379, 380, 384, 385, 395, 396, 401, 402, 403, 419, 454, 455, 460, 461, 473, 474, 476, 488, 492, 496, 497, 498, 500, 504, 512, 536, 541, 555
SUICIDE, 326, 394, 491, 536
SUPPORT, 16, 24, 26, 39, 82, 88, 206, 349, 422, 445, 492, 494
SUSPENSION, 22, 48, 88, 104, 175, 176, 275, 277, 278, 290, 293, 294, 303, 305, 311, 313, 316, 319, 321, 322, 323, 327, 330, 341, 346, 349, 350, 381, 382, 420, 504, 535, 536, 537, 550, 577

T

TENIR, 10, 12, 16, 37, 40, 42, 63, 64, 72, 83, 84, 102, 139, 167, 193, 197, 287, 292, 294, 304, 307, 309, 311, 312, 313, 314, 333, 350, 351, 352, 354, 355, 356, 365,

369, 370, 371, 401, 453, 455, 463, 496, 534, 535, 536, 538, 540, 543, 547
TOMBER, 18, 36, 40, 65, 83, 86, 87, 90, 91, 106, 111, 112, 113, 126, 130, 133, 136, 148, 199, 242, 281, 313, 315, 316, 333, 369, 371, 372, 373, 375, 381, 384, 400, 438, 461, 480, 485, 487, 488, 530, 535, 546
TOURNOIEMENT, 12, 94, 136, 137, 398
TRAMPOLINE, 22, 176, 270, 271, 293, 294, 295, 296, 302, 303, 313, 315, 316, 317, 318, 335, 345, 347

V

VACILLEMENT, 20, 126, 211, 552
VACILLER, 11, 19, 127, 131, 237, 350
VERTIGE, 12, 13, 14, 19, 30, 37, 40, 57, 58, 63, 65, 85, 93, 95, 98, 107, 121, 136, 137, 145, 159, 174, 197, 269, 271, 293, 299, 326, 339, 340, 341, 344, 345, 349, 381, 437, 438, 441, 442, 460, 539, 552, 559, 576
VIEILLESSE, 555, 556
VIOLENCE, 53, 73, 76, 77, 82, 88, 97, 147, 148, 179, 196, 199, 221, 223, 227, 235, 391, 393, 395, 397, 408, 409, 456, 501, 502, 503, 513, 514, 515

Annexe 1 - Listes des spectacles

1. Alain Platel

1.a. Spectacles

1984

Stabat Mater

De et avec Alain Platel, Johan Grimonprez, Pascale Platel

Mise en scène : Ethel Thuyn – Musique : Alessandro Scarlatti, *Stabat Mater*; Tuxedomoon, *Ninoteschka* – Décor : Johan Grimonprez – Technique : Leen Poppe – Production : Les ballets C de la B

Première : 20 février 1984 chez Alain Platel à Gand

Tournée : Gand, Anvers, Louvain, Landegem

1985

Lichte Kavalerie

De et avec Alain Platel, Pascale Platel, Kate Vos, Alexander Claeys, Johan Grimonprez

Mise en scène : Ethel Thuyn, Marleen Vanderbeeken – Musique : Musikautomaten Unserer Groseltern, *Offene Spieldose*, *Leichte Kavalerie*; Bulgarie Chants de Femmes, *Napat Hodarm*, *Napat Pracham* – Décor : Johan Grimonprez – Costumes : Hilde Cromheecke - Technique : Leen Poppe – Production : Les ballets C de la B

Première : 16 avril 1985, Nieuwpoorttheater, Gand

Tournée : Gand, Louvain

1986

Mange p'tit coucou

D'Alain Platel, Alexander Claeys – Avec Alain Platel, Pascale Platel, Alexander Claeys, Hilde Cromheeck, Kate Vos, Ria De Corte, Johan Grimonprez, Maarten Heirman

Mise en scène : Alain Platel – Assistance mise en scène : Patricia Crevits – Musique : Musique traditionnelle bulgare, polonaise, sarde, Ciconia, *Ut Te Per Omnes*, Thelonious Monk, *Abide With Me* – Décor : Yvan Pype, Alexander Claeys, Johan Grimonprez – Costumes : Hilde Cromheecke, Lieve Cromheecke, Leen Poppe – Lumière, technique : Bruno Verstraete – Production : Les ballets C de la B

Première : 25 avril 1986, Nieuwpoorttheater, Gand

Tournée : Gand, Anvers, Bruxelles

1987

Alchemie

D'Alain Platel – Avec Ann Huyens, Mon Aerts, Eddie Devos, Hans Van den Broeck, Bert

Van Gorp

Mise en scène Alain Platel – Musique : Musique traditionnelle bulgare – Costumes : Ann Huybens – Lumière, technique : Alain Platel – Production : Les ballets C de la B

Première : 16 octobre 1987, Festival Klapstuk 87, Institut Arenberg, Louvain

Tournée : Louvain, Anvers, Amsterdam

1988

Emma

D'Alain Platel et Alexander Claeys – Avec Hilde Cromheecke, Marianne Ducquet, Johan Grimonprez, Maarten Heirman, Ann Huybens, Pascale Platel, Marc Cosyns, Patricia Rau, Lut Van Melle

Mise en scène : Alain Platel – Costumes : Ann Huybens, Leen Poppe, Christine Soete – Lumière, technique : Bruno Verstraete – Composition musique : André Van De Seymortier ; interprétation : André Van De Seymortier, Alexander Claeys, Wilfried De Bleser, Michael Desmarets, Remi Wyns – Production : Les ballets C de la B avec le support du Nieuwpoorttheater de Gand

Première : 12 mai 1988, Festival De Beweeging, Anvers

Tournée : Gand (Try-Outs), Anvers, Bruxelles, Louvain, Liège, Aarschot, Amsterdam, Eindhoven, Turnhout

Architectuur asl Buur

Installation : une trentaine de clochards s'installent comme des cafards dans les bâtiments du Provinciaal Handels- en Taalinstittut de Gand – Mise en scène : Alain Platel – Production : Les ballets C de la B

Événement unique : le 1^{er} novembre 1988, Provinciaal Handels- en Taalinstituut, Gand

1989

O Boom

D'Alain Platel et Johan Grimonprez – Avec Ann Huybens, Pascale Platel, Patricia Rau, Coralia Tange, Lut Van Melle, Kate Vos, Johan Grimonprez, Maarten Heirman, Michel Mentens, Hans Van den Broeck – Musique : Craig Weston, Fabien Audooren – Décor : Johan Grimonprez, De Muur – Costumes : Hilde Cromheecke – Lumière, technique : Bruno Verstraete – Production : Les ballets C de la B, Coproducton : Festival Klapstuk 89 (Louvain), Nieuwpoorttheater (Gand)

Première : 7 octobre 1989, Festival Klapstuk 89, Institut Arenberg, Louvain

Tournée : Louvain, Gand, Courtrai, Glasgow, Sitges

1991

Mussen

D'Alain Platel – Avec Christine De Smedt, Pascale Platel, Patricia Rau, Koen Augustijnene, Hans Van den Broeck, Nelis Cosyns, Lowie De Leeuw

Mise en scène : Alain Platel – Musique : Eli Van de Vondel – Costumes : Ann Huybens – Décor : William Phlips – Lumière, technique : Bruno Verstraete – Production : Les ballets C

de la B, Coproduction : Nieuwpoorttheater, Gand, Stuc, Louvain, Rencontres chorégraphiques de Bagnolet

Première : 6 février 1991, Nieuwpoorttheater, Gand

Tournée : Gand, Louvain, Bruxelles, Anvers, Mol, Courtrai, Utrecht, Nijmegen, Londres, Glasgow, Marseille, Barcelone, Paris

1993

Bonjour Madame, Comment allez-vous aujourd'hui, il fait beau, il va sans doute pleuvoir, etcetera

D'Alain Platel – Avec Koen Augustijnen, Ronald Burchi, Francisco Camacho, Sam Louwyck, Hans Van den Broeck, Noël Van Kelst, Philippe Weiler, Severine Krott/Adriana Banana, Nelis Cosyns/Lowie De Leeuw, Antoine Vereecken/Yoo-Joon Mys/Arend Pinoy en alternance, Necati Köylü

Mise en scène : Alain Platel – Music : Craig Weston – Décor : William Philips – Lumière, technique : Mark Vandermeulen – Video : Raf Serneels – Responsable production et tournée : Herwig Onghena – Production : Les ballets C de la B avec le support du Kunstcentrum Vooruit, Gand

Première : 12 novembre 1993, Festival Klapstuk 93, Stadsschouwburg, Louvain

Tournée : Louvain, Gand, Eindhoven, Douai, Rotterdam, Amsterdam, Berchem, Courtrai, Glasgow, Hambourg, Copenhague, Londres, Fribourg, Lisbonne, Groningen, Maasmechelen, Bruges, Dilbeek, Paris, Neerpelt, Hasselt, Turnhout, Heist op den Berg, Aalst, Bornem, Leiden, Cuijk, Gand, Dieppe, Charleroi, Grenade, Vilnius, Toruń, Vienne, Montréal, Bruxelles, Francfort, Tilburg, Delft, Maastricht, Den Bosch, Breda, Avignon

Prix : Prix des Journalistes pour l'œuvre contemporaine la plus intéressante et Prix du Théâtre Allemand de Gottingen, KONTAKT International Theatre Festival, Toruń, mai 1995

1995

La Tristeza Complice

D'Alain Platel – Avec Koen Augustijnen, Philippe Beloul, Gabriëla Carrizo, Sam Louwyck, Abdelaziz Sarrokh, Ghani Minne Vosteen, Angélique Willkie, Ronald Burchi/Franck Chartier, Katherine Cogill/Lisa Gunstone, Severine Krott/Juliette Bougard, Sanne Thyron/Mathieu Delporte/Nelis Cosyns, Necati Köylü/Thomas Dhanens/Ian Mattan en alternance

Mise en scène : Alain Platel – Musique : Dick van der Harst d'après Henry Purcell – Musique interprétée par : Emmanuel Compte, Gwen Cresns, Freddy Caelen, Patricia George, Wim Kestens, Ludo Mariën, Ivan Smeulders, Mike Smeulders, Jürgen Steenkiste, Edwig Abrath, Philippe Thuriot – Chanteuse : Eurudike De Beul/Fazila Ugljesa en alternance – Dramaturgie : Hildegard De Vuyst - Décor : William Philips – Lumière : Mark Vandermeulen, Johan Strumane – Responsable production : Kristel Deweerdt – Responsable tournée : Linda Suy – Production : Het muiek Lod, Les ballets C de la B – Coproduction : deSingel (Anvers), Kunstencentrum Vooruit (Gand), Théâtre de la Ville (Paris), K.I.T.-Canonhallen (Copenhague)

Première : 19 septembre 1995, deSingel (Anvers)

Tournée : Anvers, Hasselt, Eindhoven, Gand, Courtrai, Bruges, Louvain, Groningen, Arnhem, Amsterdam, Copenhague, Den Bosch, Douai, Glasgow, Grenoble, Hambourg, Leipzig, Dieppe, Lisbonne, Modène, Mulhouse, São Paulo, Rio de Janeiro, Toronto, Columbus, Ottawa, New York, Vilnius, Zurich, Genève, Nantes, Rotterdam, Bourges, Paris, Tilburg, Tongres, Villeneuve d'Ascq, Metz, Londres, Bruxelles, Perth, Adelaïde

Prix : Mobil Pegasus Preis, Sommertheater Festival Kampnagel, Hambourg, 1996

Moeder en Kind

D'Alain Platel et Arne Sierens – Avec Mohamed Benaouisse (Ben), Gert Portael (Francine), Lies Pauwels (Linda), Helmut Van de Meerschaut (Etienne), Romy Bollion et Angelique Vanderhaeghen (Vanessa), Simon Daenen et Thomas Allegaert (Ricky), Thomaes Daenen et Ian Mattan (Philip), Mout Uyttersprot et Frederik Debrock (Jean-François)

Mise en scène : Alain Platel et Arne Sierens – Traduction : Petra Serwe – Sous-titrage : Erik Borgman – Conception des décors : Pol Heyvaert - Décor : Johan Lanoo – Costumes : Lieve Pynoo – Technique : Wim Clapdorp, Piet De Poortere – Production : Victoria

Première : 23 mars 1995, Nieuwpoorttheater, Gand

Tournée : Bruges, Dilbeek, Amsterdam, Rotterdam, Anvers, Turnhout, Courtrai, Tongres, Hasselt, Utrecht, Leyde, Zoetermeer, Leeuwarden, Darmstadt, Münster, Tilburg, Alkmaar, Eindhoven, Villeneuve d'Ascq, Gand

1996

Bernadetje

D'Alain Platel et Arne Sierens (adaptation Rebecca Prichard) – Avec Lies Pauwels (Jean), Dirk Pauwels (Jack), An Pierlé (Kelly), Frederick Debrock (Darren), Magdalena Przybyłek (Tamara), Titus Devoogdt (Rich), Charlie Martens (Gino), Hakim et Simon Dhanens (Angelo), Anna Buysens et Laura Neyskens (Frances), Seline De Cloet et Hannelore Vanheerswynghels (Sheri), Melanie Nunes et Nejla Yilmaz (Jessica)

Mise en scène : Alain Platel et Arne Sierens – DJ et ingénieur du son : Timme Aschrift – Conception des décors : Pol Heyvaert – Décors : Philippe Digneffe – Costumes : Lieve Pynoo – Lumière : Philippe Digneffe – Technique : Piet Depoortere, Johan Lanoo – Garde d'enfants et costumes : Hilde Gythiel : Photographie : Kurt Van der Elst – Production : Victoria

Première : 3 octobre 1996, Nieuwpoorttheater, Gand

Tournée : Gand, Louvain, Anvers, Amsterdam, La Haye, Rotterdam, Groningen, Bruxelles, Tilburg, Courtrai, Paris, Aberystwyth, Londres, Glasgow, Newcastle, Hambourg, Modène, Leipzig, Münster, Le Havre, Villeneuve d'Ascq, Bruges, Lisbonne

1998

Iets op Bach (Des petites choses sur Bach)

D'Alain Platel – Danse et création : Lazara Rosell Albear, Gabriëla Carrizo, Franck Chartier, Sidi Larbi Cherkaoui, Lisi Estaràs, Sam Louwyck, Einat Tuchman, Ghani Minne Vosteen, Darryl E. Woods, Nelis Cosyns/Necati Köylü, Liesje Buysse/Laura Neyskens/Lisa Thyron/Hanne Van Den Biesen, Jelle Vosteen

Mise en scène : Alain Platel - Direction musicale : Roel Dieltien – Musique : Johann Sebastian Bach, Prince – Interprétation musicale : Ensemble Explorations (huit musiciens parmi :

586

Andrew Ackeran, Shalev Ad El, Adelaide Bizeul, Christine Busch, Corrado Bolsi, Yenn Chwenn Er, Frank Coppeters, Jan De Winne, Roels Dieltiens, François Fernandez, Saskia Fikentscher, Bernard Forck, Martina Graulich, Ute Grewel, Koen Hofman, Robert Kohlen, Anne Mertens, Marcel Ponsele, Anne Katherina Schreiber, Etienne Siebens, Herman Stinders, Frank Theuns, Kathrin Tröger, Lucy Van Dael, Dirk Van Dael, Ann Van Lancker, Kristin von der Goltz, Frank Vos, Nastumi Wakamatsu, Ghislaine Wauters, Charles Zebley) – Chanteurs : Steve Dugardin/Marnix De Cat, Greta De Reyghere/Eurudike De Beul/Sophie Karthäuser, Werner Van Mechelen/Jan Van der Crabben/Max Van Egmond – Dramaturgie : Hildergard De Vuyst – Costumes : Lieve Pynoo – Décor : Pol Heyvaert – Lumière : Gerd Van Looy – Vidéo : Sven Augustijnen – Technique : Eric Vermeulen, Diony Hoogenboom/Eddie Latine/Robrecht Ghesquière/Lieven De Meyere – Accessoires : Dania Cauwbergs – Responsable instruments de musique : Frederik Dombrecht – Transport décor : Etienne Degrave – Responsable production : Linda Suy – Responsable tournée : Linda Suy/Iris Raspoet – Production : Les ballets C de la B – Coproduction : Euro Scène Leipzig, Expo 98 (Lisbonne), Hebbel Theater (Berlin), Internationales Sommertheater Festival (Hambourg), KunstenFESTIVALdesArts 1998 (Bruxelles), Northern Stage (Newcastle), South Bank Centre (Londres), Théâtre de la Ville (Paris), Kunstencentrum Vooruit (Gand), Emilia Romagna Teatro (Modène)

Première : 11 mai 1998, KunstenFESTIVALdesArts 1998, Halles de Schaerbeek, Bruxelles

Tournée : Aalst, Amsterdam, Rotterdam, Bâle, Berlin, Bruges, Louvain, Tongres, Brussels, Caen, Évreux, Niort, Québec, Montréal, Clermont-Ferrand, Creil, Dieppe, Le Havre, Eindhoven, Gand, Hambourg, Göteborg, Aarhus, Hasselt, Hong Kong, Wellington, Adelaïde, Kamperland, Courtrai, Lisbonne, Le Mans, Angers, Bourges, Orléans, Londres, Lyon, Sète, Chambéry, Annecy, Milan, Montbéliard, Newcastle, Nice, Nürnberg, Leipzig, Paris, Porto, Quimper, Grenoble, Tours, Remscheid, Rimini, Modène, Saint-Étienne, Nantes, Valence, Forbach, Tel Aviv, Tokyo, Toulouse, Tournai, Turnhout, Villeneuve d'Ascq, Utrecht, Anvers, Vienne, Zurich, Buenos Aires, Taormina, Wuppertal

Prix : Time Out Live Award pour la meilleure performance de danse en Grande-Bretagne, 1998 – Masque d'Or de la Production Étrangère, Canada, 1998

1999

Allemaal Indiaan (Tous des indiens)

D'Alain Platel et Arne Sierens – Création et interprétation : Vanessa Van Durme, Lies Pauwels, Johan Heldenbergh, Clara van den Broek, Natacha Nicora, Frederik Debrock, Arend Pinoy, Jelle Vandersteene/Thomas Allegaert, Simon Dhanens/Hakim Boulyou, Lotte Vandersteene/Hanne Vandersteene, Margot Neyskens/Marie Gyselbrecht, Nick Van Vlaenderen/Sara Van Kerschaever

Mise en scène : Alain Platel et Arne Sierens – Costumes : Lieve Pynoo – Décor : Karina Lambert, Twin Design – Son : Piet De Poortere, Wim Van de Cappelle – Technique : Marc Lambert, Maxime Lowie, Yves De Bruyckere, Carlo Bourguignon – Responsable production : Pat De Wit – Responsable tournée : Ilse Joliet, Iris Raspoet – Production : Les ballets C de la B – Coproduction : Internationales Sommertheater Festival (Hambourg), Théâtre de la Ville (Paris), Salzburger Festspiele, Romaeuropa Festival, Holland Festival (Amsterdam) Aarhus Festival, Göteborg Dance & Theater Festival, Teatre Nacional de Catalunya (Barcelone), Theaterfestival Boulevard (s Hertogenbosch), Festival

Theaterformen Braunschweig (Hanovre)

Première : 17 novembre 1999, Nieuwpoorttheater, Gand

Tournée : Gand, Anvers, Bruxelles, Villeneuve d'Ascq, Barcelone, Paris, Amsterdam, Hanovre, Hambourg, Chalon, Avignon, Den Bosch, Göteborg, Salzbourg, Aarhus, Rome, Modène, Le Havre, Charleroi, Leipzig, Bourges, Turnhout, Berlin, Rotterdam, Louvain, Toulouse, Montréal, Québec, Chateaufallon, Porto, Lisbonne, Milan, Bâle

Prix : Il Premio Ubu, Meilleur spectacle présenté en Italie, Milan, 26 novembre 2001, Masque d'Or de la Production Étrangère, Canada, 3 février 2002

2003

Wolf

D'Alain Platel – Création et interprétation : Quan Bui Ngoc, Franck Chartier/Necati Köylü, Serge Aimé Coulibaly, Raphaëlle Delaunay, Lisi Estaràs, Grégory Kamoun Sonigo, Samuel Lefevre, Michael Lumana, Juliana Neves, Simon Rowe, Kurt Vanmaeckelberhe, Serge Vlerick

Mise en Scène : Alain Platel – D'après la musique de : Wolfgang Amadeus Mozart – Chant : Ingela Bohlin/Johaette Zomer, Aleksandra Zamojska, Marna Comparato – Chiens : Wiggle, Dracula, Bilbo, Busy, King Loui, Bela Zafira, Shp, Pumba, Tinker, Mocha, Billy, Flint, Babouche, Obi Wan Kenobi, Tatanka – Orchestre : Klangforum Wien (Vera Fischer/Sascha Friedl, Markus Deuter/Kerstin Lange, Donna Wagner Molinari/Reinhold Brunner/Walter Seebacher, Lorelei Dowling/Edurne Santos, Christoph Walder, Markus Schwind/Anders Nyqvist, Andreas Eberle, Sophie Schafleitner/Ivana Pristasova, Andrew Jezek/Petra Ackermann, Benedikt Leitner/Andreas Lindenbaum, Roland Schueler, Johannes Nied/Krassimir Sterev, Adam Weisman/Björn Wilker/Martin Homnn, Florian Müller, parmi d'autres – Arrangement musical : Sylvain Cambreling – Chorégraphie : Gabriëla Carrizo – Dramaturgie : Hildegard De Vuyst – Décor : Bert Neumann – Assistant décor : Lars Müller – Costumes : Lies Van Assche – Assistant costumes : Radboud Kuypers – Lumière : Carlo Bourguignon – Technique : Manu Coarazzini, Caroline Wagner, Peter De Blicck, Koen Mortier, Jasper Ruebens – Coach : Isnelle da Silveira – Son : Alex Fostier – Entraîneur de chiens : Team T Haegeland – Responsable production et tournée : Iris Raspoet – Production : Les ballets C de la B – Coproduction : RuhrTriennale, L'Opéra National de Paris

Première : 1er mai 2003, RuhrTriennale, Duisburg

Tournée : Berlin, Gand, Vienne, Bruxelles, Berlin, Amsterdam, Zurich, Londres, Paris

Prix : 3sat-Preis, Theatertreffen, Berlin, 16 mai 2004

2006

vsprs - d'après *Les Vêpres de la Vierge*

D'Alain Platel – Création et interprétation : Quan Bui Ngoc, Mathieu Desseigne Ravel, Lisi Estaràs, Émile Josse, Iona Kewney, Samuel Lefevre, Mélanie Lomoff, Ross McCormack, Elie Tass, Rosalba Torres Guerrero, Hyo Seung Ye

Mise en scène : Alain Platel – Dramaturgie : Hildegard De Vuyst – Chant : Claron McFadden/Cristina Zavalloni/Maribeth Diggle – Musique : d'après Monteverdi, *Les Vêpres de la Vierge* – Musique interprétée par Tcha Limberger, Vilmos Csikos, Ensemble Oltremontano (dir. Wim Becu), 4 musiciens parmi : Joost Swinkels, Wim Becu, Robert

Schlegl, Adam Woolf, Simen Van Mechelen, Bram Peeters, Marleen Leicher, Caroline Van Dyck, Doron Sherwin, Fiona Russell, Jamie Savan ; Aka Moon : Fabrizio Cassol, Stéahne Galland, Michel Hatzigeorgiou – Dramaturgie musicale : Kaat De Windt – Assistance mise en scène : Juliana Neves – Décor : Peter De Blicck – Costumes : Lies Van Assche – Assistance costumes : Les Marechal, Nicole Bynens – Lumière : Carlo Bourguignon – Son : Alexandre Fostier, Caroline Wagner – Technique : Koen Mortier, Jan De Backer, Koen Raes, Necati Köylü – Transport décor : Luc Laroy – Video : Sven Augustijnen – Responsable production : Iris Raspoet – Responsable tournée : Sara Vanderieck – Responsable production Oltremontano : Early Music Artists – Production : Les ballets C de la B – Coproduction : KunstenFESTIVALdesArs (La Monnaie / De Munt, Bruxelles), Le Grand Théâtre de Luxembourg, RuhrTriennale, Staatsoper Unter den Linden (Berlin), TorinoDanza, Holland Festival (Amsterdam), Sadler's Wells (Londres) – *vsprs* est un élément officiel du programme artistique et culturel de la Coupe du Monde de football FIFA 2006

Première : 16 février 2006, Théâtre de la Ville (Paris)

Tournée : 2006 : Théâtre de la Ville, Paris – Staatsoper Unter den Linden, Berlin – International Dance Festival Ireland, Abbey Theater, Dublin – KunstenFESTIVALdesArts-Théâtre national, Bruxelles – Le Grand Théâtre de Luxembourg – Sadler's Wells, Londres – Theatre Royal, Newcastle – Holland Festival, Amsterdam – Teatro Municipal Rivoli, Porto – Festival Alkantara-Teatro nacional S. Carlos, Lisbonne – Theaterhaus Gessnerallee, Zurich – Cour du Lycée Saint-Joseph, Avignon – Peralada Festival, Peralada – Den Bosch – Dance and Theaterfestival, Göteborg – Dansens Hus, Stockholm – TorinoDanza, Turin – RUHRtriennale, Gelsenkirchen – Maison de la Danse, Lyon – Vooruit/Festival van Vlaanderen, Gand – Festival Steririscher Herbst, Graz – ERT Emilia Romagna, Modène – Festival de Otono, Madrid – deSingel, Anvers – Euro-scene, Leipzig – Teatre Comunale, Ferrare – Fondazione Musica per Roma, Rome – Teatro Comunale, Brescia – Le Manège, Reims – Opéra de Lille – STUK Festival, Louvain – La Kazerne, Bâle – Varsovie

2007 : Le Quartz, Brest – Maison de la culture, Amiens – La Rose des vents-Scène nationale Lille Métropole, Villeneuve d'Ascq – Festival Via-Le Manège/La Luna, Maubeuge – Concertgebouw, Bruges – Théâtre national de Toulouse-Midi-Pyrénées, Toulouse – Bordeaux – Le Volcan-Scène nationale, Le Havre – Weimar – Gallus Hall, Ljubljana – Nantes – Rotterdam – Tournai – Groningen – Charleroi/Danses, Charleroi – Barcelone – Théâtre national de Nice-Centre dramatique national Nice-Côte d'Azur, Nice – Glasgow – Otsu – Shin Yurigaoka – Tokyo – Singapour – Ganesa, Séoul – Festival Kontakt, Toruń – Opernhaus, Vienne – Kuopio – Bolzano – Théâtre de la Ville, Paris – Moscou

Prix : Grand Prix du Festival Kontakt, Toruń (Pologne)

2007

Nine Finger

D'Alain Platel, Fumiyo Ikeda, Benjamin Verdonck, Anne-Catherine Kunz, Herman Sorgeloos – Avec Fumiyo Ikeda et Benjamin Verdonck

Mise en scène : Alain Platel – Responsable production : Hanne Van Waeyenberge, Johan Penson – Production : Rosas, KVS, De Munt / La Monnaie – Remerciements : Hildegard de Vuyst, Frank Van Dessel, Willy Thomas, Sara Jansen, An-Marie Lambrechts, Geert Opsomer, Valentine Kempynck, Vincent Dunoyer, Josse De Pauw, Flint, Anani Dodji Sanouvi, Chrysa

Parkinson, Hanne Pleysier, Jonas Devos, Manu Devriendt, Stijn, Gregory Brems, Leen Persoons, Tomas Desmet, Samuel Turpin, Dennis Tyfus, Renzo Martens, Dirk Verstockt, Jitske Vandenbussche, Guy Cassiers, Anne Teresa De Keersmaecker, Guy Gypens – Soutien du Ministère de la Culture de la Communauté flamande à Lisbonne

Première : 17 janvier 2007, De Koninklijke Vlaamse Schouwburg, Bruxelles

Tournée : 2007 : KVS, Bruxelles – Nieuwpoorttheater, Gand – Theater Barn, Haarlem – Rotterdam – Black Box Theater, Oslo – BIT/Teatergarasjen, Mons – Teaterhuset Avant Garden, Trondheim – deSingel, Anvers – Gymnase du Lycée Aubanel, Avignon – Magdalenazaal, Bruges – ImpulsTanz, Vienne – Stadsschouwburg, Groningen – Amsterdam – CC Sint Niklaas, Sint Niklaas – Tongres – Théâtre de la Ville-Théâtre des Abbesses, Paris – Essen – Inteatro Festival, Polverigi – Tilburg

2008 : Nottdance Festival-Lakeside Arts Centre, Nottingham

2013 : Münchner Kammerspiele, Munich – Theaterformen, Hanovre – Théâtre National Wallonie-Bruxelles – TorinoDanza-Teatro Stabile, Turin

2014 : Théâtre d'Arras

2008

pitié !

D'Alain Platel – Création et interprétation : Elie Tass, Emile Josse, Hyo Seung Ye, Juliana Neves, Lisi Estaràs, Louis-Clément Da Costa, Mathieu Deseigne Ravel, Quan Bui Ngoc, Romeu Runa, Rosalba Torres Guerrero

Mise en scène : Alain Platel – Chant : Claron McFadden/Laura Claycomb/Melissa Givens (soprano), Cristina Zavalloni/Maribeth Diggel/Monica Brett-Crowther (mezzo), Serge Kakudji (contre-ténor), Magic Malik (chant et flûte) – Musique interprétée par : Aka Moon : Fabrizio Cassol (saxophone), Michel Hatzigeorgiou (basse Fender, bouzouki), Stéphane Galland (batterie, percussions), Airelle Besson/Sanne Van Hek (trompette), Krassimir Sterev/Philippe Thuriot (accordéon), Michael Moser/Lode Vercampt (violoncelle), Tcha Limberger/Alexandre Cavalière (violon) – Musique : d'après *La Passion selon Matthieu*, Johann Sebastian Bach, Fabrizio Cassol – Dramaturgie : Hildegard De Vuyst – Dramaturgie musicale : Kaat Dewindt - Scénographie : Peter De Blicq – Costumes : Claudine Griwis Plaat Stultjes – Lumière : Carlo Bourguignon – Son : Michel Andina, Caroline Wagner – Stagiaire scénographie : Mizue Hirayama – Assistance costumes : Ewa Grinwis Plaat Stultjes – Assistance lumière : Kurt Lefevre – Assistance son : Sam Serruys – Régisseur plateau : Moha Zami – Responsable décor : Wim Van de Cappelle – Construction décor : Koen Mortier, Kurt Lefevre, Wim Van de Cappelle, Luc Laroy, Yves Debleye, Annemie Poevyn, Heide Vanderieck – Transport décor : Luc Laroy – Photographie : Chris Van der Burght – Assistance de production : Sara Vanderieck – Direction de production musicale : Maaïke Wuyts (Aubergine Artist Management) – Production : Les ballets C de la B – Coproduction : Théâtre de la Ville (Paris), Le Grand Théâtre de Luxembourg, TorinoDanza, RuhrTriennale 2008, KVS (Bruxelles) – Avec le support exceptionnel de Kunstencentrum Vooruit (Gand), Holland Festival (Amsterdam), NTGent – Avec l'appui des autorités flamandes, de la Ville de Gand et de la Province de la Flandre-Orientale

Première : 2 septembre 2008, RuhrTriennale, Bochum (avec le titre : *pitié ! Erbarme dich ! (pitié ! Aie pitié !)*)

Tournée : 2008 : RuhrTriennale, Bochum – Vlaamse Opera, Gand – TorinoDanza, Fonderie Limone, Turin – ERT Emilie Romagna, Teatro Comunale, Mondène – Festival

de Otono, Matadero, Madrid – Théâtre de la Ville, Paris – Euro-Scene, Leipzig – Festival Pina Bausch, Düsseldorf – Le Manège, Reims – La Filature, Mulhouse – Teatro Comunale di Ferrara, Ferrare – Opéra de Lille – deSingel, Anvers – Theater im Pfalzbau, Ludwigshafen – Next Festival-Schouwborg, Courtrai –

2009 : KVS, Bruxelles – Le Quartz, Brest – Le Volcan-Scène nationale, Le Havre – Concertgebouw, Bruges – Sadler's Wells, Londres – Mercat de les Flors, Barcelone – Auditorium Parco Della Musica, Rome – Maison de la Danse, Lyon – Tanzquartier, Vienne – Art Danse, Dijon – Comédie de Valence-Théâtre Bel Image, Valence – Espace Malraux-Scène nationale, Chambéry – Scène nationale, Orléans – Nippon Cultural Center, Tokyo – Théâtre de Sète-Scène nationale et du Bassin de Thau-Théâtre Molière, Sète – Bregenz – Wiesbaden – Dresde – Grand Théâtre de Luxembourg – De Warande, Turnhout – Stadsschouwborg, Louvain – Theater Heilbronn – Hambourg – Berlin – Amsterdam – Gessnerallee, Zurich – Centro Cultural de Belém, Lisbonne – Kinshasa – Athènes

2010

Out of Context – for Pina

D'Alain Platel – Création et interprétation : Elie Tass – Emile Josse/Quan Bui Ngoc – Hyo Seung Ye – Kaori Ito – Mathieu Desseigne-Ravel – Mélanie Lomoff – Romeu Runa – Rosalba Torres Guerrero – Ross McCormack

Conception et mise en scène : Alain Platel – Dramaturgie : Hildegard De Vuyst – Assistance à la mise en scène : Sara Vanderieck – Lumières : Carlo Bourguignon – Son et Musique électronique : Sam Serruys – Costumes : Dorine Demuynck – Régisseur son : Bart Uyttersprot – Direction de production : Fien Ysebie – Responsable tournée : Sara Vanedrieck – Production : Les ballets C de la B – Coproduction : Théâtre de la Ville, Paris – Le Grand Théâtre de Luxembourg – TorinoDanza – Sadler's Wells, Londres – Stadsschouwborg Groningen – Tanzkongress 2009/Kulturstiftung des Bundes – Kaaithater, Bruxelles – Wiener Festwochen – Remerciements : Timur Magomedgadzjeyev – Farah Saleh – Quan Bui Ngoc – Juliana Neves – Fabrizio Cassol – Isnel Da Silveira – Berlinda De Bruyckere – Toneelgroep Ceremonia – Soutien : des autorités flamandes - Ville de Gand – Province de la Flandre-Orientale

Première : 13 janvier 2010, Kaaithater, Bruxelles

Tournée : Kaaithater, Bruxelles – La Rose des Vents, Villeneuve d'Ascq – CC Genk, Genk – Le Bateau Feu, Dunkerque – Charleroi/Danses, Charleroi – Théâtre de la Ville, Paris – Teatro Central, Séville – Royal Danish Theatre, Copenhague – CC Sint-Niklaas, Sint-Niklaas – de Oosterpoort, Groningen – La Comédie, Valence – Ganesa, Séoul – Tanz Bremen, Brême – NTGent Schouwborg, Gand – Tanzhaus NRW, Düsseldorf – Danses Hus, Stockholm – Norfolk & Norwich Festival, Norwich – Maison de la culture, Amiens – CC Kortrijk, Courtrai – Rotterdamse Schouwborg, Rotterdam – Stadsschouwborg, Utrecht – deSingel, Anvers – Wiener Festwochen, Vienne – Grand Théâtre de Luxembourg – Sadler's Wells, Londres – Malta International Theatre Festival, Poznań – Ludwigsburger Schlossfestspiele, Ludwigsburg – Kalamata Dance Festival, Kalamata – Cour du Lycée Saint-Joseph, Avignon – Bregenzer Festspiele, Bregenz – Mousonturm, Francfort – Göteborg Dance and Theatre Festival, Göteborg – Internationalen Sommerfestival Hamburg 2010-Kampnagel, Hambourg – Helsinki Festival, Helsinki – Tanztheater International, Hannovre – La Bâtie, Genève – World

Theater Festival, Zagreb – Didavelná Nitra Festival, Nitra – CC Bruges – CC Hasselt – National Arts Centre, Ottawa – Wexner Centre for the Arts, Columbus – Harbour Front Centre Toronto, Toronto – Joyce Theatre, New York – euro-scene, Leipzig – Hebbel am Ufer, Berlin – Torino Danza, Turin – Teatro Comunale, Ferrare – MC2 : Grenoble – CC De Werf, Aalst – Stadsschouwburg, Louvain – Bonlieu-Scène nationale, Annecy – Stadsschouwburg, Amsterdam – Le Manège, Reims – de Warande, Turnhout – Le Lieu Unique, Nantes – CCVF, Guimarães – Teatro Maria Matos, Lisbonne

2011 : Perth Festival, Perth – Al Madina Theatre, Beyrouth – Singapore Arts Festival Singapour – Villa Adriana, Rome – Opera House, Sydney – Brisbane Festival, Brisbane – GAM Centre Cultural Gabriela Mistral, Santiago de Chili

2012 : Aoyama Round Theatre, Tokyo

2013 : Festival d'Avignon

2014 : Témat Champ Fleuri, Sainte-Clotilde

2015 : Macao Cultural Centre, Macao

2017 : Teatro Municipal, Gérone – Teatros del Canal, Madrid

2019 : MC93 Maison de la culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny

2020 : Festival de Marseille

Gardenia

D'Alain Platel et Frank Van Laecke - Sur une idée de Vanessa Van Durme – Création et interprétation : Vanessa Van Durme – Griet Debacker – Timur Magomedgazhiev/Hendrik Lebon – Andrea De Laet – Richard « Tootsie » Dierick – Danilo Povoło – Gerrit Becker – Dirk Van Vaerenbergh – Rudy Suwyns

Musique : Steven Prengels – Lumières : Kurt Lefevre – Son : Sam Serruys – Scénographie : Paul Gallis – Costumes : Marie « Costume » Lauwers – Conseils costumes : Yan Tax – Responsable scène : Wim Van de Cappelle – Réalisation costumes : Atelier Anette De Wilde – Atelier NTGent conduit par An De Mol, Mieke Van der Cruysen, Sul Hee Mys, Helena Verheyen – Coiffures et plumages : Claudine Grinwis Plaat Stultjes – Construction décor : Atelier du décor du NTGent – Direction de production : Valerie Desmet – Responsable tournée : Emilio De Roo – Transport décor : Luk Laroy

Première : 25 juin 2010, NTGent Schouwburg, Gand

Tournée : NTGent, Gand – Salle de spectacle de Vedène, Avignon – ImpulsTanz, Vienne – Hebbel am Ufer, Berlin – Pustervik, Göteborg – Zürcher Theater Spektakel, Zurich – La Bâtie, Genève – CCGenk, Genk – KVS, Bruxelles – CC De Werf, Aalst – Maison de la Danse, Lyon – Theater Bonn, Bonn – Temporada Alta, Gérone – L'Hippodrome, Douai – Teatro Central, Séville – Torino Dansza, Turin – Théâtre National de Chaillot, Paris – L'Espace Michel Simon, Noisy-le-Grand – Bonlieu-Scène nationale, Annecy – Espace Malraux, Chambéry – La Comédie, Valence – Pôle Sud, Strasbourg

2011 : Scène nationale d'Orléans – Het Toneelhuis-Bourla, Anvers – Theater aan de parade, 's-Hertogenbosch – Théâtre Nationale, Nice – La Rose des Vents, Villeneuve d'Ascq – Le Quartz, Brest – Le Carreau, Forbach – Théâtre National de Bretagne, Rennes – CC de Belém, Lisbonne – Théâtre de Grammont, Montpellier – Stadsschouwburg, Amsterdam – Théâtre d'Arras – Stadsschouwburg, Bruges – Théâtre de Châteaullon, Ollioules – Schauspiel, Cologne – de Oosterpoort, Groningen – Théâtre National Bordeaux Aquitaine, Bordeaux – Teatro Verdi, Florence – Brighton Festival, Brighton – Kulturhus, Aarhus – Teatro Jovellanos, Gijón – Teatro Gayarre, Pamplune – CCVF,

Guimarães – Festival TransAmériques, Montréal – Festival Carrefour International de Théâtre, Québec – Sadler’s Wells, Londres – Villa Adriana, Rome – Cultura Nova, Kerkrade – CC, Sint-Niklaas – BITEF Festival, Belgrade – World Theatre Festival, Zagreb – Sarajevo Festival, Sarajevo – Maison de la culture, Amiens – Palais des Beaux-Arts et Eden, Charleroi – Ulster Bank Dublin Theatre Festival, Dublin – Wrocławski Teatr Współczesny, Wrocław – CODA Oslo International Dance Festival, Oslo – Théâtre Royal, Namur – Maison de la culture, Clermont-Ferrand – Le Manège, Reims – L’Apostrophe, Cergy-Pontoise – Kampnagel, Hambourg – Stadstheater, Arnhem – Théâtre d’Évreux – La Rive-Gauche, Saint-Étienne-du-Rouvray – Le Volcan, Le Havre – La Coursive-Scène nationale, La Rochelle – Le Lieu Unique, Nantes – Le Merlan, Marseille

2012 : Théâtre de Caen – MC2 : Grenoble – TAP-Scène nationale, Poitiers – Maison de la culture-Scène nationale, Bourges – Théâtre National, Nice – Théâtre de Colombes-L’Avant-Scène, Colombes – Hellerau, Dresde – Maribor Theatre Festival, Maribor – Cankarjev Dom, Ljubljana – Adelaide Festival of Arts, Adelaide – Montclair State University, New York/Montclair – National Chiang Kai-Shek Cultural Centre, Taipei – A. Koltsova Drama Theatre, Voronezh – Lev Tolstoj Drama Theatre, Lipetsk – Tambov State Drama Theatre, Tambov – Rjazan State Drama Theatre, Rjazan – NTGent, Gand – Koninklijk Theater Carré, Amsterdam

2021 : Festival de Marseille - NTGent – Schouwburg, Gand – impulsTanz, Vienne - Bourla Schouwburg, Anvers - Théâtre Sénart Scène Nationale, Sénart – KVS, Bruxelles - Temporada Alta, Gérone - Théâtre Edwige Feuillère, Vesoul - Bonlieu - Scène Nationale, Annecy – Sadler’s Wells, Londres - Le Volcan, Le Havre - La Rose des Vents/La condition publique, Villeneuve d’Ascq/Roubaix - Stadsschouwburg Amsterdam - C-Mine, Genk - Théâtre de Namur - Charleroi/Danses

2012

C(H)OEURS

D’Alain Platel – Création et interprétation : Bérengère Bodin, Daisy Ransom Phillips, Ido Batash, Juliana Neves, Lisi Estaras, Quan Bui Ngoc, Romain Guion, Romeu Runa, Rosalba Torres Guerrero, Serge Aimé Coulibaly – Enfants : Emile Clarisse/Nino Dhont, Eliot Clarisse/Aster Buysens/Tiger Platel

Musique : Richard Wagner et Giuseppe Verdi – Chef d’orchestre : Marc Piollet – Chef de chorale : Andrés Máspero – Orchestre : Teatro Real (Orquesta Sinfónica de Madrid) – Chœur : Teatro Real (Coro Intermezzo) – Assistance à la mise en scène : Sara Vanderieck – Dramaturgie : Hildegard De Vuyst – Dramaturgie musicale : Jan Vandenhouwe – Musique additionnelle : Steven Prengels – Lumières : Carlo Bourguignon – Son : Bart Uyttersprot – Décor : Alain Platel – Costumes : Dorine Demuyneck – Assistance costumes : Dorothee Catry – Surtitres : Bennert Van Cotten – Directeur technique : Jan Mergaert – Responsable décor : Wim Van de Cappelle – Construction décor : les ballets C de la B (Bennert Vancottem, Carlo Bourguignon, Wim Piqueur, Wim Van de Cappelle) atelier décor NTGent (Erik Savat, Flup Beys, Freddy Schoonackers, Luc Goedertier, Lucien De Waele, Pierre Keulemans, Thierry Dhondt et stagiaires Amara Touré, Dian Indriana, Elise Verstraete, Jill Ophalfens, Stavros Daskalopoulos) Christophe Engels, Dimitri Clément – Stagiaire vidéo : Mathilde De Wit – Responsable production : Eline Vanfleteren – Production : Teatro Real Madrid – Coproduction : Ludwigsburger Schlossfestspiele – Production exécutive : les ballets C de la B – En collaboration avec : Holland Festival (Amsterdam), Concertgebouw (Bruges) –

Remerciements : Les 107 volontaires qui sont venus chaque samedi entre le 15 octobre et le 12 février en remplaçant les membres du Coro Intermezzo - Teatro Real, Isnelle da Silveira, Berlinde De Bruyckere, l'équipe du Holland Festival, Laure Adler-Veinstein – Avec l'appui de : Communicad de Madrid (Ministerio de Cultura – Gobierno de Espana), de la ville de Gand, de la Province de la Flandre-Orientale, des autorités flamandes

Première : 12 mars 2012, Teatro Real, Madrid

Tournée : Teatro Real, Madrid – Koninklijk Theater Carré, Amsterdam – Koninklijk Theater Carré, Ludwigsburg – Concertgebouw, Bruges

2013 : La Monnaie/Die Munt, Bruxelles – Festspielhaus, Sankt Pölten

2014 : Opera & Ballet Theatre, Perm

2020 (à venir) : Opera Gent, Gand – Opera Antwerpen, Anvers

2022 : C(H)OEURS 2022 (Première) Opera Antwerpen, Anvers - Opera Gent, Gand - Opéra de Lille

2014

tauberbach

D'Alain Platel – Création et interprétation : Bérengère Bodin, Elie Tass, Elsie de Brauw, Lisi Estaras, Romeu Runa, Ross McCormack

Dramaturgie : Koen Tachelet, Hildegard De Vuyst – Direction musical, paysages sonores et musique additionnelle : Steven Prengels – Création lumières : Carlo Bourguignon – Création son : Bartold Uyttersprot – Création décor : Alain Platel et les ballets C de la B – Création costumes : Teresa Vergho – Régisseur plateau : Wim Van de Cappelle – Transport décor : Luc Laroy – Direction de production : Valerie Desmet – Responsable tournée : Steve De Schepper – Production : Münchner Kammerspiele, les ballets C de la B – En étroite collaboration avec : NTGent – Coproduction : NTGent, Théâtre National de Chaillot (Paris), Opéra de Lille, KVS (Brussel), Torinodanza, La Bâtie – Festival de Genève – Remerciements : Artur Zmijewski, Marcos Prado, Jacques De Backer, Kiluangi Enrico Runge, étudiants et professeurs théâtre - School of Arts (Gand), enfants et personnel du centre de service Heilig-Hart (Bachte-Maria-Lerne), Showtex – stage fabrics, Isnel Da Silveira, Dirk Vanmeirhaege, BLINDMAN – Distribution : Frans Brood Productions – Avec l'appui : de la ville de Gand, de la Province de la Flandre-Orientale, des autorités flamandes – Production :

Première : 15 janvier 2014, Münchner Kammerspiele, Munich

Tournée : Münchner Kammerspiele, Munich – Théâtre National de Chaillot, Paris – Stadsschouwburg, Amsterdam – Münchner Kammerspiele, Munich – Hebbel am Ufer, Berlin – Münchner Kammerspiele, Munich – Maison de la Danse, Lyon – MC2 : Grenoble – Sadler's Wells, Londres – NTGent Schouwburg, Gand – KVS, Bruxelles – Berliner Festspiele, Berlin – deSingel, Anvers – Göteborg Dance & Theatre Festival, Göteborg – Münchner Kammerspiele, Munich – mousonturm, Francfort – GREC Festival, Barcelone – ImpulsTanz, Vienne – Dansens Hus, Oslo – Stadsschouwburg, Amsterdam – Stadsschouwburg, Anvers – TorinoDanza, Turin – La Bâtie, Genève – Maison de la culture, Amiens – CC Ter Dilft, Bornem – Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam – Theaterhaus Gessnerallee, Zurich – euro-scene, Leipzig – International Exhibition Centre, Riga – Opéra de Lille – L'Hippodrome, Douai – Kampnagel, Hambourg – L'Arsenal, Metz – Münchner Kammerspiele, Munich – Le Manège, Reims – de Warande, Turnhout

2015 : Centro Cultural Vila Flor, Guimarães – Teatro Maria Matos, Lisbonne – C-Mine, Genk – CC Brugge, Bruges – Festival TransAmériques, Montréal – Festival Carrefour International de Théâtre, Québec – Münchner Kammerspiele, Munich – Stadtsschauspiel, Dresde – Montpellier Danse, Montpellier – Théâtre Sortie Ouest, Béziers – Schauspiel, Stuttgart – NTGent Schouwburg, Gand

Coup Fatal

D'Alain Platel, Fabrizio Cassol, Serge Kakudji et Rodriguez Vangama – Sur une idée de : Serge Kakudji et Paul Kerstens

Contre-ténor : Serge Kakudji – Chef d'orchestre : Rodriguez Vangama – Direction musicale : Fabrizio Cassol – Création et interprétation : Russell Tshiebua (backing vocals), Bule Mpanya (backing vocals), Rodriguez Vangama (guitare électrique, balaphone), Costa Pinto (guitare acoustique), Bouton Kalanda (likembe), Erick Ngoya (likembe), Silva Makengo (likembe), Tister Ikomo (xylophone), Deb's Bukaka (balaphone), Cédric Buya (percussion), Jean-Marie Matoko (percussion), 36 Seke (percussion) – Compositions musicales : Rodriguez Vangama, Fabrizio Cassol et *Coup Fatal*, d'après Haendel, Vivaldi, Bach, Monteverdi, Gluck – Assistance à la direction artistique : Romain Guion – Scénographie : Freddy Tsimba – Lumières : Carlo Bourguignon – Son : Max Stuurman – Costumes : Dorine Demuyneck – Régisseur éclairage : Luc Laroy – Régisseur plateau : Lieven Symaeyns – Responsables production : Eline Vanfleteren, Paul Kerstens – Responsables tournée : Hanna El Fakir, Paul Kerstens – Production : KVS, les ballets C de la B – Coproduction : Théâtre national de Chaillot (Paris), Holland Festival (Amsterdam), Festival d'Avignon, Theater im Pflazbau (Ludwigshafen), TorinoDanza, Opéra de Lille, Wiener Festwochen – Remerciements : Isnelle da Silveira, Dominique Mesa, Kathryn Brahy, Michel Lastshenko, Bogdan Vanden Berghe, 11.11.11, Françoise Gardies, Faustin Linyekula, Anja Stroobants, Bernard Debroux – Diffusion : Frans Brood Productions – Avec l'appui : de la ville de Bruxelles, de la ville de Gand, Brussels Hoofdstedelijk Gewest, Vlaamse Gemeenschapscommissie, de la Province de la Flandre-Orientale, des autorités flamandes

Première : 10 juin 2014, Wiener Festwochen, Vienne

Tournée : Wiener Festwochen, Vienne – Stadsschouwburg, Amsterdam – Tanec Praha, Prague – Cour du Lycée Saint-Joseph, Avignon – TorinoDanza, Turin – Fondazione Romaeuropa, Rome – Teatro Arena del Sole, Bologne – Theater im Pflazbau, Ludwigshafen – Tanzhaus NRW, Düsseldorf – KVS, Bruxelles – Concertgebouw, Bruges – La Comédie, Valence – Temporada Alta, Gérone – Théâtre Sortie Ouest, Béziers – CNCDC de Châteauevallon, Ollioules – Scène nationale d'Orléans – Opéra de Lille – deSingel, Anvers

2015 : Theater, Chur – MC2 : Grenoble – Théâtres en Dracénie, Draguignan – Théâtre National de Nice – Teatro Central, Séville – TNBA, Bordeaux – Théâtre Royal, Namur – Schouwburg, Courtrai – Stadsschouwburg, Louvain – C-Mine, Genk – Bonlieu-Scène nationale, Annecy – Hessisches Staatstheater, Wiesbaden – Pôle Sud, Strasbourg – Münchner Kammerspiele, Munich – L'Apostrophe, Cergy-Pontoise – Kampnagel, Hambourg – Sadler's Wells, Londres – KVS, Bruxelles – Stadsschouwburg, Groningen – Stadsschouwburg, Utrecht – Brisbane Festival, Brisbane – Halle de la Gombe, Kinshasa – La Filature, Mulhouse – Theater aan de parade, 's Hertogenbosch – Stadttheater, Anrhem – de Warande, Turnhout – Maison de la Danse, Lyon – Maison de la culture, Arlon – CC Ter Dilft, Bornem – Berliner Festspiele, Berlin – CODA Oslo International Dance Festival, Oslo – Vooruit, Gand – Le Volcan, Le Havre – KVS, Bruxelles – Théâtre

du Beauvaisis, Beauvais – Opéra de Rouen – Théâtre National de Chaillot, Paris –
Fondation Équilibre-Nuithonie, Fribourg – Théâtre du Passage, Neuchâtel – Théâtre du
Cochetan, Monthey – Onassis Cultural Centre, Athènes

2016 : Le Manège, Reims – CC Maasmechelen, Maasmechelen – Théâtre de l’Agora, Évry
– Théâtre de Colombes l’Avant-Seine, Colombes – Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines
– KVS, Bruxelles – Théâtre National de Bretagne, Rennes – Festival de Marseille

2015

En avant, marche !

D’Alain Platel, Frank Van Laecke et Steven Prengels – Création et interprétation : Chris Thys,
Griet Debacker, Hendrik Lebon, Wim Opbrouck, Gregory Van Seghbroeck (tuba basse), Jan
D’Haene (trompette), Jonas Van Hoeydonck (trompette), Lies Vandeburie (bugle), Niels Van
Heertum (euphonium), Simon Hueting (cor), Witse Lemmens (percussion), Steven Prengels
(chef d’orchestre) et une fanfare locale

Composition et direction musicale : Steven Prengels – Dramaturgie : Koen Haagdorens –
Interprétation du paysage sonore enregistré : KMV De Leiezonen sous la direction de
Diederik De Roeck – Assistance à la mise en scène : Steve De Schepper, Katelijne Laevens
– Lumières : Carlo Bourguignon – Son : Bartold Uyttersprot – Scénographie : Luc
Goedertier – Costumes : Marie ‘Costume’ Lauwers – Réalisation costumes et décor : ateliers
NTGent – Régisseur plateau : Wim Van de Cappelle – Direction de production : Marieke
Cardinaels, Valerie Desmet – Responsables de tournée : Steve De Schepper – Production :
NTGent, les ballets C de la B – En collaboration avec : VLAMO – Coproduction : La Rose
Des Vents (Villeneuve d’Ascq), TorinoDanza, Théâtre National de Chaillot (Paris), Les
Théâtres de la Ville de Luxembourg, Festspielhaus St. Pölten, Ludwigsburger
Schlossfestspiele, Festival Printemps des Comédiens Montpellier, Théâtre de Strasbourg-
scène européenne, GREC-Festival de Barcelona, KVS Bruxelles, Brisbane Festival, Théâtre
Vidy-Lausanne – Distribution : Frans Brood Productions – Avec l’appui : de la ville de Gand,
de la Province de la Flandre-Orientale, des Autorités Flamandes, Port of Ghent –
Remerciements : Toute l’équipe de NTGent et les ballets C de la B, Etienne Soens, Linda
Bonte, Annelies Desendere, Jan Czajkowski, Bart De Lausnay, Isnelle da Silveira, Bérengère
Bodin, VLAMO, Huis van Alijn, Hilde Van Wesepoel, Griet Van Landeghem, Wim Hees,
Jozef Lust, Anette De Wilde, Schoenfabriek Van Beers –

Première : 22 avril 2015, NTGent Schouwburg, Gand

Tournée : 2015 : NT Gent Schouwburg, Gand – Les Théâtres de la Ville, Luxembourg –
Vlaamse Opera, Gand – Printemps des Comédiens, Montpellier – Ludwigsburger
Schlossfestspiele, Ludwigsburg – GREC Festival, Barcelone – Edinburgh International
Festival, Édimbourg – Théâtre de Vidy-Lausanne, Lausanne – TorinoDanza, Turin – La
Comédie, Valence – KVS, Bruxelles – La Rose des vents, Villeneuve d’Ascq – Emilia
Romagna Teatro, Modène – Stadsschouwburg, Amsterdam – CC Brugge, Bruges – euro-
scene, Leipzig – de Singel, Anvers – Le Maillon, Strasbourg – MC2 : Grenoble – Théâtre
national de Chaillot, Paris – Nouveau Théâtre, Montreuil

2016 : Theater, Chur – Schauspiel, Cologne – Les 2 Scènes, Besançon – Le Quai, Angers
– Scène nationale Évreux-Louviers, Évreux – L’Hippodrome, Douai – CC Kortrijk,
Courtrai – Chassé Theater, Breda – C-Mine, Genk – Centre culturel Agora, Boulazac –
Teatro Central, Séville – Stadsschouwburg, Louvain – Auditorium Parco della Musica,
Rome – CNCDC de Châteauvallon, Ollioules – Théâtre Roayl, Namur – Teatro Grande,
Brescia – Rotterdamse Schouwburg, Rotterdam – Le Cratère, Alès – Théâtre national,

Nice – Künstlerhaus Mousonturm, Francfort-am-Main – Kampnagel, Hambourg – Théâtre, Caen – Festspielhaus, Sankt-Pölten – Saddler's Wells, Londres – Berliner Festspiele, Berlin – Brisbane Festival, Brisbane – NTGent Schouwburg, Gand
2017 : Teatr Polski, Wrocław

2016

nicht schlafen

D'Alain Platel – Création et interprétation : Bérengère Bodin, Boule Mpanya, Dario Rigaglia, David Le Borgne, Elie Tass, Ido Batash, Romain Guion, Russell Tshiehua, Samir M'Kirech
Composition et direction musicale : Steven Prengels – *Symphonie n° 3 in D minor IV*, Gustav Mahler, “O Mensch! Gib acht!” – Dagmar Pecková (mezzo-soprano), Deutsches Symphonie-Orchester Berlin, conducted by Kent Nagano - Dramaturgie : Hildegard De Vuyst – Dramaturgie musicale : Jan Vandenhouwe – Assistance artistique : Quan Bui Ngoc – Scénographie : Berlinde De Bruyckere – Création lumières : Carlo Bourguignon – Création son : Bartold Uyttersprot – Costumes : Dorine Demuynck – Régisseur plateau : Wim Van de Cappelle – Directrice de production : Valerie Desmet – Responsable tournée : Steve De Schepper – Production : les ballets C de la B – Coproduction : Ruhrtriennale, La Bâtie-Festival de Genève, la Biennale de Lyon, L'Opéra de Lille, MC93 - Maison de la Culture de la Seine-Saint-Denis, TorinoDanza, Holland Festival, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Kampnagel Hamburg – Distribution : Frans Brood Productions – Avec l'appui de : la ville de Gand, la Province de la Flandre-Orientale, des autorités flamandes, du Port of Ghent – Remerciements : Université de Gand et Prof. Dr. Paul Simoens et Marianne Doom, Guy Cuypers & team, Alexi Williams, Bart De Pauw, Bob et Monir, K49814, Isnelle da Silveira, Lieven Vandeweghe, Griet Callewaert, les volontaires et le personnel de l'atelier Berlinde De Bruyckere, Pierre Philippe Hofmann, Manège de Hoefslag in De Pinte, Warner Classics1

Première : 1^{er} septembre 2016, Jarhunderthalle, Bochum

Tournée : 2016 : Jarhunderthalle, Bochum – La Bâtie, Genève – TorinoDanza, Turin – Maison de la Danse, Lyon – La Comédie, Saint-Étienne – Théâtre des Salins, Martigues – Aperto Festival, Reggio Emilia – Espace Malraux, Chambéry – deSingel, Anvers – Teatro Municipal de Girona, Gérone – Le Maillon, Strasbourg – Opéra de Lille – Kampnagel, Hambourg – Bonlieu, Scène nationale, Annecy – Teatro Grande, Brescia – Maison de la culture, Arlon – Stadsschouwburg, Louvain – Scène nationale du Sud-Aquitain, Bayonne

2017 : L'Hippodrome, Douai – Berliner Festspiele, Berlin – Tanzquartier, Vienne – CC Ter Dilt, Bornem – Le Parvis, Tarbes – Le Centre de Développement Chorégraphique, Toulouse – Concertgebouw, Bruges – Schauspiel, Cologne – C-Mine, Genk – Théâtre Royal de Namur – Teatro Central, Séville – Emilia Romagna Teatro, Modène – Le Théâtre de Lorient – Maison de la culture, Amiens – L'Arsenal, Metz – MC2 : Grenoble – Scène nationale d'Albi – Staatstheater Wiesbaden – Festival DDD – Dias Da Dança, Porto – La MC93-Maison de la culture de Seine-Saint-Denis, Bobigny – KVS, Bruxelles – Le Lieu Unique, Nantes – Théâtre de l'Archipel, Perpignan – Theaterhaus Gessneralle, Zurich – Koninklijk Theater Carré, Amsterdam – Stavanger Konserthus, Stavanger – Baerum Kulturhus, Sandvika/Oslo – Dansens Hus, Stockholm – Rotterdam Schouwburg – Stadsschouwburg, Utrecht – Hall SC Hydromatic Sistem SRL, Timisoara – Teatr Polski, Wrocław

2018 : Vlaamse Opera, Gand – Theater im Pflazbau, Ludwigshafen – Théâtre national de

Bordeaux en Aquitaine, Bordeaux – Lithuanian National Drama Theatre, Vilnius – Diaghilev Festival, Perm – Théâtres départementaux La Réunion, Réunion

2018

Requiem pour L.

D'Alain Platel, Fabrizio Cassol et Rodriguez Vangama – Création et interprétation : Rodriguez Vangama (guitare et basse électrique) – Boule Mpanya – Fredy Massamba – Russell Tshiebua (chant) – Nobulumko Mngxekeza – Owen Metsileng – Stephen Diaz/Rodrigo Ferreira (chant lyrique) – Joao Barradas (accordéon) – Kojack Kossakamvwe (guitare électrique) – Niels Van Heertum (euphonium) – Bouton Kalanda – Erick Ngoya – Silva Makengo (likembe) – Michel Seba (percussions)

Musique : Fabrizio Cassol d'après le *Requiem* de Mozart – Mise en scène : Alain Platel – Chef d'orchestre : Rodriguez Vangama – Dramaturgie : Hildegard De Vuyst – Assistance musicale : Maribeth Diggle – Assistance à la chorégraphie : Quan Bui Ngoc – Vidéo : Simon Van Rompay – Caméra : Natan Rosseel – Scénographie : Alain Platel – Réalisation décor : Wim Van de Cappelle en collaboration avec atelier du décor NTGent – Lumières : Carlo Bourguignon – Son : Carlo Thompson – Assistance au son : Bartold Uyttersprot – Costumes : Dorine Demuyneck – Régisseur plateau : Wim Van de Cappelle – Direction de production : Katrien Van Gysegem, Valerie Desmet – Assistance à la mise en scène et responsable tournée : Steve De Schepper – Stagiaire à la mise en scène : Lisaboa Houbrechts – Stagiaire techniques du spectacle : Ijf Boulet – Remerciements : Isnelle da Silveira, Filip De Boeck, Barbara Raes, Griet Callewaert, atelier NTGent, Madame S.P., Mademoiselle A.C., Fondation Camargo (Cassis, France), Sylvain Cambreling, Connexion vzw – Avec nos sincères remerciements : à L. et sa famille pour leur ouverture exceptionnelle, leur grande confiance et leur soutien unique de ce projet spécial – En dialogue avec Dr. Marc Cosyns – Production : les ballets C de la B, Festival de Marseille, Berliner Festspiele – Coproduction : Opéra de Lille, Théâtre National de Chaillot Paris, Les Théâtres de la Ville de Luxembourg, Onassis Cultural Centre Athens, TorinoDanza, Kampnagel Hamburg, Ludwigsburger Schlossfestspiele, Festspielhaus St. Pölten, L'Arsenal Metz, Scène Nationale du Sud-Aquitain-Bayonne, La Ville de Marseille-Opéra, Aperto Festival / Fondazione I Teatri – Reggio Emilia – Distribution : Frans Brood Productions – Avec l'appui de : la ville de Gand, la Province de la Flandre-Orientale, les autorités flamandes, North Sea Port et le Taxshelter belge

Première : 18 janvier 2018, Berliner Festspiele, Berlin

Tournée : 2018 : Berliner Festspiele, Berlin – Joint Adventures, Munich – La Monnaie/Die Munt, Bruxelles – Théâtre de Namur – C-Mine, Genk – Centre Culturel Régional du Centre, La Louvière – Schouwburg Kortrijk, Courtrai – deSingel, Anvers – Staatstheater Darmstadt – Sadler's Wells, Londres – Kampnagel, Hambourg – Onassis Cultural Center, Athènes – Stadsschouwburg, Amsterdam – International Theater Festival KONTAKT, Toruń – Ludwigsburger Schlossfestspiele, Ludwigsburg – Festival de Marseille – Theater Basel, Bâle – Theater Rotterdam – deSingel, Anvers – Théâtre de Colombes l'Avant-Seine, Colombes – Les Francophonies en Limousin, Limoges – Vooruit/Festival van Vlanderen, Gand – L'Onde-Théâtre Centre d'Art, Vélizy-Villacoublay – Aperto Festival, Reggio Emilia – Les Théâtres de la Ville de Luxembourg – Concertgebouw, Bruges – de Warande, Turnhout – Staatsoper Stuttgart – euro-scene, Leipzig – Théâtre National de Chaillot, Paris – Opéra de Dijon – TorinoDanza, Turin – Opéra de Lille – Théâtre National de Nice

2019 : Le Quai, Angers – STUK Kunstencentrum, Louvain – Le Channel, scène nationale de Calais – Teatro Central, Séville – L’Apostrophe, Cergy-Pontoise – L’Arsenal, Metz – Scène nationale du Sud-Aquitain, Bayonne – Le Parvis, Tarbes – La Comédie de Clermont-Ferrand, scène nationale-Maison de la culture, Clermont-Ferrand – Materia Prima-International Festival of the Form Theatre, Cracovie – Festspielhaus, Sankt-Pölten – Le Maillon, Strasbourg – MC2 : Grenoble – Culturgest, Lisbonne – Dansens Hus, Stockholm – Dansens Hus, Oslo – Market Theater, Johannesburg – Baxter Theater, Le Cap – Anthéa, Antibes – Palais des Beaux-Arts, Charleroi – Théâtre de Vidy-Lausanne, Lausanne – Théâtre National de Bretagne, Rennes – Teatros del Canal, Madrid – Théâtre national, Bruxelles – La Luna, Maubeuge

2020 (dates annulées) : Skirball, New York - NAC-CNA, Ottawa - Festival TransAmériques, Montréal - Carrefour International de Théâtre, Québec - PS21, Chatham - Luminato Festival, Toronto

1.b. Prix et distinctions

1995

Bonjour Madame, ... remporte en mai 1995 deux prix à KONTAKT, le Festival international de Théâtre à Toruń, en Pologne : le Prix de la presse récompensant l’œuvre contemporaine la plus intéressante à propos de la place de l’homme dans l’univers et le Prix de Théâtre allemand Göttingen.

1996

La Tristezza Complice remporte en 1996 le prix Mobil Pegasus au Festival de Théâtre d’été Kampnagel de Hambourg.

Moeder en Kind remporte le Hans Snoek-prijs pour la meilleure production du théâtre de la jeunesse aux Pays-Bas et le Masque d’Or de la Production Étrangère (Canada). La production était nommée pour le Grand Prix du Théâtre au Festival du Théâtre édition 1996 (Belgique, Pays-Bas).

1997

En avril 1997, l’œuvre d’*Alain Platel* lui vaut le Premier Prix flamand Océ pour les Arts scéniques.

1998

Iets op Bach remporte le Time-Out Live Award pour le meilleur spectacle de danse présenté en Grande-Bretagne en 1998.

1999

Iets op Bach remporte le Masque d’Or de la Production Étrangère au Canada.

2001

Iets op Bach est porté à la scène pour la dernière fois le 20 octobre 2001 à Wuppertal à l’invitation de Pina Bausch dans le cadre de son festival « Ein Fest in Wuppertal ».

Allemaal Indiaan remporte le Prix Ubu pour la Meilleure Production Étrangère 2001 à Milan le 26 novembre 2001.

Le 6 février 2001, Alain Platel est nommé Chevalier de l'Ordre des Arts et des Lettres de la République Française par la Ministre française de la Culture et de la Communication, Madame Catherine Tasca.

Le 8 avril 2001, Alain Platel reçoit le VII^{ème} Prix Europe Nouvelles Théâtrales à Taormina (Italie).

2002

Allemaal Indiaan remporte le Masque d'Or de la Production Étrangère le 3 février 2002.

En décembre 2002, la Ville de Bruges décerne le prix Frank Van Acker aux ballets *C de la B* pour leur travail collectif et socialement engagé.

2004

Le « Theatertreffen » annuel à Berlin réunit les meilleurs spectacles présentés dans les pays germanophones (Allemagne, Autriche, Suisse) au cours de l'année précédente. Le 16 mai 2004, *Wolf* reçoit le 3sat-Preis, qualifié de meilleur spectacle de l'année.

2007

Vsprs gagne au festival Kontakt 2007 à Toruń (Pologne) le Grand Prix du festival, le prix « pour le spectacle le plus étonnant dans sa beauté visuelle » et le prix pour « la meilleure musique ».

La revue professionnelle allemande Ballet-Tanz proclame *les ballets C de la B compagnie de danse de l'année 2007* (en même temps que Rosas-compagnie d'Anne Teresa De Keersmaecker).

Le livre *Les ballets C. de la B* reçoit le Plantine-Moretusprijs 2007.

Le documentaire *Les ballets de-ci de-là* remporte le Special Award of the Jury au Lifestyle International Film Festival (Szolnok-Hongrie) en octobre et le Dance Screen Award à Amsterdam en novembre.

2008

Le film documentaire *VSPRS, Show and Tell*, de Sophie Fiennes gagne le First Prize Best Dance Documentary au XV Festival Di Videodanza à Naples, le 13 juin 2008. Le film participe également au DOK.FEST Internationales Dokumentarfilmfestival München - Munich (Allemagne) dans la Sélection officielle.

2010

Le journal *Le Monde* déclare *vsprs* comme création qui a marqué les années 2000 dans la discipline de la danse.

Le jury de critiques de danse européen, composé par le magazine allemand Tanz, proclame *Out of Context - for Pina* production de l'année 2010.

Out of Context - for Pina est proclamé Meilleure Performance de Danse 2010 par le magazine culturel *Les Inrockuptibles*.

2011

Out of Context - for Pina gagne en juin 2011 le Dora Mavor Moore Award for most outstanding

performance à Toronto.

Les rédacteurs culturels du journal flamand *De Morgen* proclament Alain Platel un des 10 plus grands artistes belges avec Tintin, Jacques Brel, Arno, James Ensor, René Magritte, Victor Horta, les frères Dardenne, Hugo Claus et Benoît Poelvoorde.

2012

À l'occasion des 20 ans de l'Université d'Artois (France), Alain Platel reçoit le titre de Docteur Honoris Causa (Arras, 9 novembre 2012).

2013

La captation vidéo de *C(H)OEURS* par Andreas Morell remporte le prix de Best Dance Performance Relay 2013, lors du Dance Screen Festival à San Francisco.

2014

tauberbach est sélectionné pour le Theatertreffen 2014 à Berlin.

La revue de danse Tanz proclame *tauberbach* production de l'année 2014.

Alain Platel reçoit le Prix du Champagne 2014, décerné par le Comité Champagne.

2015

En mai 2015, Alain Platel reçoit à l'Ambassade de France de Bruxelles le titre de Commandeur de l'Ordre des Arts et des Lettres, un grade accordé par le Ministre français de la Culture.

En mai 2015, *Coup Fatal* remporte le « Golden Label » dans la catégorie danse, par le magazine culturel en ligne *Klassiek Centraal*.

En avant, Marche ! (Frank Van Laecke, Alain Platel, Steven Prengels) est récompensé d'un Herald Angel Award au Festival international d'Edimbourg (Edinburgh International Festival) au mois d'août.

En septembre 2015, le ministre flamand de la Culture Sven Gatz remet le Prix du Mérite culturel général 2014 de la Culture flamande (Vlaamse Cultuurprijs van Algemene Culturele Verdienste 2014) à Alain Platel, en guise de reconnaissance de son parcours artistique et de sa personnalité.

En novembre 2015, Alain Platel reçoit le Grand Prix de la Danse lors de la remise annuelle des prix de la danse à Montréal au Canada. Il y avait déjà été précédemment invité au Festival TransAmériques avec *tauberbach*.

2016

Alain Platel reçoit un Doctorat Honoris Causa de l'Université de Gand en mars.

Alain Platel reçoit la Médaille d'Or de l'Académie Royale Flamande de Belgique des Sciences et des Arts, au mois de décembre.

2017

Alain Platel reçoit le prix spécial du jury 2017 du Prix de la Critique 2017 belge pour le spectacle *nicht schlafen*.

nicht schlafen gagne le Catalan Performing Arts Critics Award (Premis de la Crítica de les Arts Escèniques) dans la catégorie « Meilleur spectacle de danse international en Catalogne 2016 », en mars.

2018

Requiem pour L. (Fabrizio Cassol, Alain Platel) gagne trois prix au KONTAKT International Theater Festival de Toruń (Pologne), en mai : meilleure production, meilleure musique et prix de la critique.

En Avant, Marche ! (Frank Van Laecke, Alain Platel) est élu au Dora Mavor Moore Awards (Canada) dans la catégorie « Outstanding Touring Production », en juin.

1.c. Filmographie

2001

Because I sing

Réalisatrice : Sophie Fiennes – Avec : 16 Chœurs amateurs (environ 600 chanteurs), dont le Georgian Choir, The Shout (Chœur dirigé par Orlando Gough et Richard Chew), Production : Grande-Bretagne, Artangel et Channel 4 – Performance enregistrée lors de la représentation à la Roundhouse de Londres le 31 mars et le 1^{er} avril 2001

2005

Ramallah ! Ramallah ! Ramallah ! – 23 minutes

Réalisatrice : Sophie Fiennes – Avec : les ballets C de la B, El-Funoun Palestinian Popular Dance Troupe, Ashtar Theatre – Production : les ballets C de la B – En collaboration avec : Amoeba Film Ltd

2006

Les ballets de ci de là – 110 minutes

Écriture et Réalisation : Alain Platel – Chorégraphie : Christine De Smedt, Koen Aaugustijnen, Sidi Larbi Cherkaoui, Alain Platel – Avec : Ghislain Malardier, Necati Köylü, Serge Aimé Coulibaly, Erna Van Akoleyen, Quan Bui Ngoc – Image : Samuel Dravet – Son : Jan Deca – Montage : Michèle Hubinon – Assistante à la réalisation/Responsable de production : Lies Vanborm – Assistant image : Johan Legraie – Chargé du développement : Christophe Dorkeld – Production exécutive : Laurent Versini – Coproduction : Patrice Nezan (LESFILMSDUPRÉSENT), Lieven Thyron (VIENS!), Daniel De Valck (COBRA FILMS), ARTE France – Avec le soutien de : Centre National De La Cinématographie, Procirep/Angoa, Vlaams Audiovisueel Fonds – Distribution France : Dominique Welinski PIERRE GRISE DISTRIBUTION – Production : France, Belgique – Format : Beta digital 16/9 – couleur – stéréo

2007

vsprs Show and Tell – 72 minutes

Réalisation et Son : Sophie Fiennes – Image : Stephan Bijnen, Sophie Fiennes – Montage : Marek Královsky, Ethel Shepherd - Production / Diffusion : Les Ballets C. de la B., Amoeba Film Ltd. - Organismes détenteurs : Les Ballets C. de la B., Poorhouse International

2021

Why we fight ? – 98 minutes

Réalisation : Mirjam Devriendt et Alain Platel – Directrice de la photographie : Mirjam Devriendt - Montage : Dieter Diependaele – Son – Jean-François Levillain – Compositeur : Steven Prengels - Production : Emmy Oost – Co-production : Christian Beetz & Tuan Lam, Gebrueder Beetz (DE) et Onomatopée Films (BE) – Avec le support de : Flanders Audiovisual Fund (VAF), Centre du Cinéma et de l'Audiovisuel de la Fédération Wallonie-Bruxelles, ZDF/arte, VRT/Canvas, RTBF, Creative Europe MEDIA, Pascal Decroos Fund, Belgian Tax Shelter

Avec Bérengère Bodin, Samir M'Kirech, TK Russell – Et aussi Tinneke Beeckman, Philipp Blom, Teodor Currentzis, Berlinda De Bruyckere, Koert Debeuf

Sélections : Film Fest Gent 2021 (Belgique) / Première mondiale - The Dancescreen 2019 Pitching Sessions (Allemagne) - Venice Gap-Financing Market (Italie) Septembre 2020 - CPH:FORUM (Danemark) Mars 2020 - IMZ Pitching Sessions à l'Avant-Première - Berlinale (Allemagne) Février 2020 - Reconnect 2020 (Belgique)

Format : DCP (Numérique) – 35 mm – couleur – stéréo – Langues : néerlandais, anglais, français (sous-titres néerlandais et français)

2. Yoann Bourgeois

2.a. Spectacles

2010

Cavale

Avec Yoann Bourgeois et Mathurin Bolze/Lucien Reynes/Mathieu Bleton

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Regard extérieur : Marie Fonte – Production : Muriel Pierre puis Christine Prato – Diffusion : Geneviève Clavelin – Régie générale : Pierre Robelin – Production : Compagnie Yoann Bourgeois – Coproduction : MC2 : Grenoble, CCN² Grenoble, Le Pacifique (Grenoble)

Tournée :

2011 : Théâtre Firmin Gémier/La Piscine, Antony

2012 : Centre Hospitalier Universitaire de Grenoble – Martigues – Des Cirques Indisciplinés/Théâtre d'Arles – Aérodrome De Bédarieux – Piscine municipale d'Eybens – Bonlieu-Scène nationale, Annecy – La Ferme du Buisson, Noisiel

2013 : Théâtre La Passerelle, Gap – Festival Utopistes, Berges de Saône, Lyon – Scène nationale de Cavaillon, Arènes de Cavaillon – Scènes croisées de Lozère, Site du Mausolée de Lanuéjols – La Méridienne – Théâtre de Lunéville – Les Toiles dans la ville, Parc Jean-Baptiste Lebas, Lille – Le Prato/Esplanade de la Gare Saint-Sauveur, Lille

2014 : Le Salmanazar, Épernay – Rayons Frais, La Guinguette de Tours
2015 : Cratères Surfaces, Mont-Bouquet, Alès – Paris-Quartier d'été, Parvis du Sacré-Cœur, Paris
2016 : Théâtre Louis Aragon, Parc de la Poudrerie de Vaujourns

2011

L'Art de la fugue

Avec Yoann Bourgeois et Marie Fonte

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Collaboration à la mise en scène : Marie Fonte – Musicienne : Célimène Daudet (piano) Musique : Johann Sebastian Bach, *Die Kunst der Fugue* – Scénographie : Goury, Yoann Bourgeois, Marie Fonte – Costumes : Ginette – Lumières : Caty Olive – Son : Antoine Garry – Construction : Techniscène et ateliers de construction du CDNA – Regard extérieur : Vincent Weber – Diffusion : Geneviève Clavelin – Administration : Muriel Pierre – Direction technique : Pierre Robelin – Régie générale : Miloud Azzedine ou Pierre Robelin – Régie lumières : Antoine Balley – Régie son : Sébastien Riou ou Benoît Marchand – Régie plateau : Miloud Azzedine ou Pierre Robelin – Production : Compagnie Yoann Bourgeois – Coproduction : CDNA, Grenoble – MC2 : Grenoble – Agora, Boulazac Isle Manoire – Cirque-Théâtre d'Elbeuf – Soutien : Ville de Grenoble – Le Pacifique, Grenoble – Les Subsistances, Lyon – Théâtre de la Croix-Rousse, Lyon – Aide : Département de l'Isère – SPEDIDAM – DGCA – DRAC Rhône-Alpes

Tournée :

2011 : MC2 : Grenoble – Théâtre de la Croix-Rousse, Lyon – Mettre en scène, Rennes – Les Multipistes, L'Hippodrome de Douai

2012 : La Comète, Châlons-en-Champagne – Espace Malraux, Chambéry – Cirque-Théâtre d'Elbeuf – Play Bach, Draguignan, Théâtres en Dracénie – Le Monfort, Paris – Maison de la culture d'Amiens – Théâtre Anne de Bretagne, Palais des Arts et des Congrès, Vannes – L'Espal, Le Mans – Maison de la culture-Scène nationale, Bourges, Auditorium du Conservatoire – L'Équinoxe, Châteauroux

2013 : Théâtre d'Angoulême – ACB, Bar-le-Duc – Espace Jean Legendre, Compiègne – Théâtre de Villefranche-sur-Saône – Agora, Boulazac Isle Manoire – Théâtre de Sartrouville et des Yvelines – Théâtre de la Ville, Le CentQuatre, Paris – La Passerelle, Saint-Brieuc – Danse au Fil d'Avril, Comédie de Valence – L'Avant-Seine, Colombes – Le Carreau, Forbach – Théâtre La Passerelle, Gap – MC2 : Grenoble – Châteauvallon – Scène nationale, Ollioules

2014 : Bonlieu-Scène nationale, Théâtre des Haras, Annecy – Théâtre de l'Archipel, Le Grenat, Perpignan – Cirque[S], Angers – Le Granit, Maison du Peuple de Belfort – Onyx-La Carrière, Saint-Herblain – Maison de la culture d'Amiens – Le CentQuatre – Théâtre Saint-Louis, Cholet – Zénith-Pyrénées

2012

Wu Wei

De Yoann Bourgeois et Marie Fonte

Avec le Groupe Acrobatique de Dalian (Chine) : An Liming – Jiang Huimin – Sun Ruichen – Yu Ying Chun- Zhao Yimeng – Che Hu – Chen Jianhui – Qi Aiguo – Tan Zuoliang – Zhang Benchuan – Liu Yuanzhi

Musique : Antonio Vivaldi, *Le Quattro Stagioni (Les Quatre Saisons)*

Mise en scène : Yoann Bourgeois – Collaboration artistique/chorégraphie : Marie Fonte – Direction musicale : Jean-Christophe Frisch, Sharman Maux-Plesner (violon solo) – Assistante artistique : Beatriz Acuna – Musiciens du Balkan Baroque Band : Mircea Ionescu, James Jennings, Vassilios Tsotsolis (violons) – Federica Bianchi (clavecin) – Andrej Jovanic (théorbe) – Zsombor Lazar (violoncelle) – Arpad Szogyor (contrebasse) – Production exécutive en Chine et Chef de troupe : M. Fan Xiangcheng – Scénographie : Claire Gringore – Construction Fabien Barbot – Lumière : Karim Houari – Son : Antoine Gary – Costumes : Anne Jonathan – Administration/coordination : Chantal Larguier – Diffusion : Martine Dionisio pour Scènes de la Terre – Direction technique : Emmanuel Journoud – Régie générale : Karim Houari - Production : MC2 : Grenoble – Interarts, Lausanne – Coproduction : La Grande Halle de la Villette, Paris – L’Espace des Arts, Scène nationale de Chalon-sur-Saône – Les Gémeaux, Scène nationale de Sceaux – Le Phénix, Scène nationale de Valenciennes – Partenaire : Compagnie Yoann Bourgeois – Participation : Balkan Baroque Band – Ensemble XVIII 21 – École d’Art de la Ville de Dalian, Chine - Soutien : Festival Circo Circolo, Pays-Bas – L’Espace Malraux, Scène nationale de Chambéry et de la Savoie – Maison de la Danse de Lyon – La Coursive, Scène nationale de la Rochelle – Théâtre de Caen – Les Théâtres de la Ville de Luxembourg – La Criée, Théâtre National Marseille – Théâtre Forum Meyrin - La Brèche, Festival Spring Cherbourg-en-Contentin – Scène nationale 61, Alençon - Le Trident/Scène nationale de Cherbourg-en-Cotentin – Théâtre musical Ledoux de Besançon – Théâtres en Dracénie, Draguignan – Printemps des Comédiens, Montpellier – Châteauvallon-Scène nationale, Ollioules – Vaison Danses, Vaison-la-Romaine

Tournée :

2012 : MC2 : Grenoble – Espace Malraux, Chambéry - La Criée, Théâtre national Marseille – L’Espace des Arts, Scène nationale de Chalon-sur-Saône - Les Gémeaux, Scène nationale de Sceaux - Théâtre Forum Meyrin – Théâtre de l’Olivier, Istres – Théâtre de Caen

2013 : Le Carré Sainte-Maxime - Scène nationale 61, Alençon - La Brèche, Festival Spring Cherbourg-en-Contentin - Le Phénix, Scène nationale de Valenciennes - La Coursive, Scène nationale de la Rochelle – Scène nationale de Besançon – Théâtres en Dracénie, Draguignan – Châteauvallon-Scène nationale, Ollioules - La Grande Halle de la Villette, Paris

2014 : Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg

2013

Les Fugues (Fugue/Balles, Fugues/Trampoline)

Fugue/Trampoline

Circassien : Yoann Bourgeois

Conception : Yoann Bourgeois – Collaboration artistique - assistance à l’écriture et regard extérieur : Marie Fonte – Musique : Laure Brisa (harpe) ou Philip Glass, *Metamorphosis n°2* – Production : Christine Prato – Direction technique : Audrey Carrot – Production : Compagnie Yoann Bourgeois – Production déléguée : CCN, Grenoble – Coproduction : Marseille-Provence 2013 – Résidence : Les Subsistances, Lyon – Soutien : Le Pacifique, Grenoble – L’Autre Rive, Eybens – Défi jeune

Tournée :

2013 : Théâtre d'Arles

2014 : Court toujours, Théâtre en Bois, Thionville – Livraisons d'Été, Les Subsistances, Lyon

2015 : !POC !, Alfortville - Livraisons d'Été, Les Subsistances, Lyon

2016 : Mettre en scène, Rennes hors les murs, Place Syracuse – MC2 : Grenoble

2017 : Biennale Internationale des Arts du Cirque, La Friche de La Belle de Mai, Cour Jobin, Marseille – Made in Cannes – Le Phénix, Scène nationale, parvis, Valenciennes

2018 : Festival Neuf Neuf, Toulouse

2021 : Le Moulin Jaune, Paris (dans le cadre de Paris l'été) - Festival Danseu Les Piles, Espagne – Front @ Contemporary Dance Festival Murska Sobota, Slovénie - Frac Franche-Comté, Besançon -

Voir aussi : *Tentatives d'approches d'un point de suspension* – *Minuit* (2013) et *Minuit et demi* (2016)

Fugue/Balles

Circassien : Yoann Bourgeois

Conception : Yoann Bourgeois – Regard extérieur : Marie Fonte – Musique : Johann Sebastian Bach, *Contrepoint n°2 de L'Art de la fugue* – Régie générale : Audrey Carrot – Production : Compagnie Yoann Bourgeois – Coproduction : Marseille-Provence 2013 – Soutien : Le Pacifique, Grenoble – L'Autre Rive, Eybens – Défi jeune

Tournée :

2013 : Théâtre d'Arles

2015 : Espaces Pluriels, Théâtre de Saragosse, Pau

2017 : !POC !, Alfortville

Voir aussi : *Tentatives d'approches d'un point de suspension* (2016) – *Minuit et demi* (2016) – *Prologue* (2020, à venir)

Minuit

D'Édouard Levé

Avec Yoann Bourgeois, Marie Fonte, Jörg Müller, Laure Brisa

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Collaboration artistique : Laure Brisa, Marie Fonte, Jörg Müller – Assistanat : Marie Fonte – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry – Musique : Laure Brisa, Philip Glass, Johann Sebastian Bach – Direction technique : Pierre Robelin – Régie générale : Audrey Carrot – Régie lumière : Jérémie Cusenier – Régie son : Antoine Garry – Production : Compagnie Yoann Bourgeois – Production déléguée : CCN², Grenoble – Coproduction : TANDEM Arras/Douai – Agora, Boulazac Isle Manoire

Spectacle à géométrie variable composé de plusieurs pièces courtes, avec au programme :

Noustube #1 : Autoportrait – Mise en scène : Yoann Bourgeois – Conception : Jörg Müller

Les Paroles impossibles : Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois (à partir de 2014)

La Balance de Lévité : Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois

Mobile : de Jörg Müller – Conception et mise en scène : Jörg Müller

Fugue/Table : Conception : Marie Fonte (à partir de 2014)

Fugue/Trampoline : Conception : Yoann Bourgeois

Fugue/Balles : Conception : Yoann Bourgeois

Solo avec harpe, voix, grosse caisse et machines : Conception : Laure Brisa

Tournée :

2014 : Théâtre de la Ville, Théâtre des Abbesses, Paris – TANDEM Arras-Douai, dans le jardin de la salle André Obey de L'Hippodrome, Douai

2015 : Espace 1789, Saint-Ouen

2016 : L'Odyssée, Eybens – MC2 : Grenoble, Grand Rassemblement 1

2017 : Maison de la culture-Scène nationale, Bourges, Auditorium du Conservatoire – Biennale Internationale des Arts du Cirque, Le Merlan, Marseille – Maison de la Danse de Lyon – Le Grand R, Salle du Manège, La Roche-sur-Yon – Cirque-Théâtre d'Elbeuf – L'Apostrophe Cergy-Pontoise, Théâtre des Louvrais, Pontoise – Espaces Pluriels, Théâtre Saragosse, Pau – MC2 : Grenoble, Salle René Rizzardo

2018 : Festival Les Hivernales, Opéra Confluence, Avignon – Maison de la Musique de Nanterre

2019 : Biennale Internationale des Arts du Cirque de Marseille, Théâtre municipal de Vitrolles – Théâtre de Grasse - Les Halles de Schaerbeek, Bruxelles – Bonlieu-Scène nationale, Annecy – Centre des Arts, Enghien-les-Bains – Théâtre Vidy-Lausanne, Salle Charles Apothéloz, Lausanne – Trafo House of Contemporary Arts, Budapest

2020 : Le Théâtre, Saint-Nazaire

2014

Fugue/Table

Conception et interprétation : Yoann Bourgeois – Marie Fonte

Voir aussi : *Tentatives d'approches d'un point de suspension – Minuit* (2013) et *Minuit et demi* (2016)

Les Paroles impossibles

Conception, mise en scène, scénographie et interprétation : Yoann Bourgeois – Production : Compagnie Yoann Bourgeois

Tournée :

2014 : TANDEM Arras-Douai, Théâtre d'Arras, Salle des Concerts

Voir aussi : *Minuit* (2013)

Celui qui tombe

Pièce pour six interprètes

Avec : Julien Cramillet – Marie Fonte – Matthieu Gary ou Mathieu Bleton ou Yoann Bourgeois – Dimitri Jourde – Élise Lergos – Vania Vaneau ou Francesca Ziviani

Reprise 2017 : Julien Cramillet – Marie Vaudin – Dimitri Jourde ou Jean-Baptiste André -

Élise Lergos – Vania Vaneau ou Francesca Ziviani – Regard extérieur : Julien Clément – Boris Lozneau – Vincent Weber

Reprise 2018 : Julien Cramillet – Kerem Gebelek – Jean-Yves Phuong – Sarah Silverblatt-Buser – Marie Vaudin – Francesca Ziviani – Costumes : Sigolène Petey – Travail vocal : Caroline Blanpied – Marie Fonte – Jean-Baptiste Veyret-Logerias – Thalia Ziliotis

Mise en scène : Yoann Bourgeois – Conception : Yoann Bourgeois – Jean-Baptiste André – Assistanat : Marie Fonte - Scénographie : Yoann Bourgeois – Nicolas Picot – Nicholas Von Der Borch – Pierre Robelin – Costumes : Ginette – Lumières : Adèle Grépinet – Son : Antoine Garry – Direction de production : Maud Rattaggi – Construction : Ateliers de la Maison de la culture de Bourges, Cenic Constructions – Direction technique : Pierre Robelin – Régie générale : David Hanse – Régie lumières : Magali Larché – Julien Louisgrand – Régie son : Benoît Marchand – Régie plateau : Alexis Rostain ou Étienne Debraux – Production : Compagnie Yoann Bourgeois – Coproduction : MC2 : Grenoble – Théâtre de la Ville, Paris – Opéra de Lyon – Maison de la culture-Scène nationale de Bourges – La Brèche, Cherbourg-en-Cotentin – Théâtre national de Bretagne, Rennes – Biennale de la Danse de Lyon – L'Hippodrome, Douai – Le Manège de Reims – Le Parvis, Ibos – Agora, Boulazac Isle Manoire – Théâtre du Vellein, Villefontaine – Soutien : ADAMI – Petzl, Crolles – SPEDIDAM – Aide : DGCA – Région Rhône-Alpes – Département de l'Isère

Tournée :

2014 : Avant-première à la MC2 : Grenoble – Première à l'Opéra de Lyon, Biennale de la Danse de Lyon – Le Théâtre, Mâcon – Le Manège de Reims – Théâtre des Salins, Martigues – Théâtre du Vellein, Villefontaine – Le Moulin du Roc, Niort – Festival Automne en Normandie de Rouen, Espace Philippe Auguste, Vernon - TANDEM Arras-Douai, L'Hippodrome, Douai – Les Quinconces-l'Espal, Le Mans – Maison de la culture-Scène nationale, Bourges, Auditorium du Conservatoire –

2015 : MC2 : Grenoble – TnBA, Salle Vitez, Bordeaux – L'Avant-Seine, Colombes – Comédie de Valence – Bonlieu-Scène nationale, Annecy – Théâtre de la Ville, Paris – Festival d'Automne à Paris, Le Monfort – MC2 : Grenoble – Théâtre-Sénart, Lieusaint – Le Parvis, Ibos – Le Grand R, Salle du Manège, La Roche-sur-Yon – La Coursive, La Rochelle – Maison de la Culture d'Amiens – L'Apostrophe, Cergy-Pontoise – Théâtre des Louvrais, Pontoise

2016 : Théâtre National de Bretagne, salle Vilar, Rennes – Opéra Orchestre National de Montpellier – Théâtre La Passerelle, Gap – Spring Festival, Cherbourg-en-Cotentin, Cirque-Théâtre d'Elbeuf – Le Lieu Unique, Nantes – Théâtre d'Angoulême – Spring Festival, Cherbourg-en-Cotentin, Théâtre de Caen – Séquence Danse Paris, Le CentQuatre, Paris – Anthéa, salle Jacques Audiberti, Antibes – MC2 : Grenoble – Théâtre du Passage, Neuchâtel – Espace Malraux, Chambéry – Théâtre Vidy-Lausanne, salle Charles Apothéloz, Lausanne – La Luna, Maubeuge – Théâtre de Saint-Quentin-en-Yvelines

2017 : Théâtre de Sartrouville et des Yvelines, Sartrouville – L'Équinoxe, Châteauroux – Théâtre + Cinéma-Scène nationale, Narbonne – La Filature, Mulhouse – Le Quartz, Brest – Théâtre de Lorient – Le Quai – Centre Dramatique national Pays de la Loire, Angers – Scène nationale d'Orléans, Théâtre d'Orléans – Le Maillon, Strasbourg – Théâtre de Namur – La Faïencerie, Creil – Théâtre Firmin Gémier/La Piscine, Antony, Théâtre La Piscine, Châtenay-Malabry

2018 : Le TOHU, Montréal – Théâtre national de Toulouse Midi-Pyrénées – Opéra national de Lorraine, Nancy – MC2 : Grenoble – Le Théâtre, Saint-Nazaire – Zorlu

Center Istanbul

2019 : Teatro Major, Bogota – Festival de Curitiba – Sesc Palladium, Belo Horizonte – Sesc Pinheiros, Sao Paulo – Festival Oriente Occidente Rovereto

2020 : La Comédie de Saint-Étienne, Théâtre Jean Dasté – Théâtre de la Ville, Le CentQuatre, Paris

2021 : Le Zénith Pau (dans le cadre de la programmation de Espaces pluriels)

2015

Leaving Room

Interprétation : Yoann Bourgeois et Marie Fonte

Conception : Yoann Bourgeois – Regard extérieur : Marie Fonte – Musique : Laure Brisa, Johann Sebastian Bach et Philip Glass – Scénographie : Goury – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry – Direction technique : Pierre Robelin – Audrey Carrot – Production : Compagnie Yoann Bourgeois

Tournée :

2015 : Paris-Quartier d'été, Halle du Carreau du Temple (extérieur)

Programme de quatre pièces courtes :

Fugue/Balles : Conception : Yoann Bourgeois

La Balance de Lévité : Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois

Fugue/Table : Conception : Marie Fonte

Fugue/Trampoline : Conception : Yoann Bourgeois

Solo avec harpe, voix, grosse caisse et machines : Conception : Laure Brisa

2016

Hourvari

Interprétation : Yoann Bourgeois

Conception, mise en scène et scénographie : Yoann Bourgeois – Yurié Tsugawa – Construction : David Hanse – Nicolas Picot – Production : Compagnie Yoann Bourgeois

Voir aussi : *Tentatives d'approches d'un point de suspension*

Dialogue

Interprétation danse : Estelle Clément-Béalem – Raphaël Defour

Conception, scénographie et mise en scène : Yoann Bourgeois – Costumes : Sigolène Petey – Lumières : David Hanse – Son : Antoine Garry – Construction : David Hanse – Nicolas Picot – Régie générale : Audrey Carrot – Production : CCN², Grenoble – Compagnie Yoann Bourgeois – Coproduction : Maison de la culture-Scène nationale de Bourges – Théâtre national de Bretagne, Rennes – Théâtre de la Ville, Paris – CAPI, L'Isle-d'Abeau

Tournée : 2019 : Internationales Figuren Theater Festival, Erlangen

Tentatives d'approches d'un point de suspension

Avec Yoann Bourgeois, Marie Fonte, Jörg Müller, Laure Brisa

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Collaboration artistique : Laure Brisa,

Marie Fonte, Jörg Müller – Assistanat : Marie Fonte – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry – Musique : Laure Brisa, Philip Glass, Johann Sebastian Bach – Direction technique : Pierre Robelin – Régie générale : Audrey Carrot – Régie lumière : Jérémie Cusenier – Régie son : Antoine Garry – Production : Compagnie Yoann Bourgeois

Spectacle à géométrie variable composé de plusieurs pièces courtes, avec au programme :

Noustube #1 : Autoportrait – Mise en scène : Yoann Bourgeois – Conception : Jörg Müller

La Balance de Lévité : Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois

Fugue/Table : Conception : Marie Fonte

Fugue/Trampoline : Conception : Yoann Bourgeois

Fugue/Balles : Conception : Yoann Bourgeois

Hourvari : Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois (à partir de 2016)

Mobile : de Jörg Müller – Conception et mise en scène : Jörg Müller

Minuit et demi – Déambulation poétique

Conception : Yoann Bourgeois – Production : CCN², Grenoble – Compagnie Yoann Bourgeois – Coproduction : Biennale de la Danse de Lyon – Théâtre de la Ville, Paris – Maison de la culture-Scène nationale de Bourges – CAPI, L'Isle-d'Abeau – Archaos, Marseille – Donostia San Sebastián 2016 – Théâtre national de Bretagne, Rennes

Tournée :

2016 : Printemps des Comédiens, Parc du Château d'O, Allée Cavalière, Montpellier – Villeneuve en Scène, Fort Saint-André, Villeneuve-lès-Avignon

2017 : Théâtre de la Ville, Espace Pierre Cardin, Paris

2019 : L'Équinoxe-Scène nationale, Châteauroux – Mars-Mons arts de la scène

Spectacle à géométrie variable composé de plusieurs pièces courtes, avec au programme :

La Balance de Lévité : Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois

Fugue/Table : Conception : Marie Fonte

Fugue/Trampoline : Conception : Yoann Bourgeois

Fugue/Balles : Conception : Yoann Bourgeois

Hourvari : Conception : Yoann Bourgeois

Dialogue : Conception : Yoann Bourgeois

Ophélie : Conception : Yoann Bourgeois (à partir de 2018)

2017

Fugue/Trampoline – Variation n°4

Interprétation : Yoann Bourgeois – Damien Droin – Emilien Janneteau – Lucas Struna

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Assistance à la mise en scène : Marie Fonte – Scénographie : Yoann Bourgeois – Goury – Costumes : Sigolène Petey – Son : Antoine Garry – Construction : David Hanse – Nicolas Picot (C3 Sud Est) – Régie générale : Audrey Carrot – Régie plateau : Julien Cialdella – Production : CCN², Grenoble – Coproduction : Compagnie Yoann Bourgeois – Biennale de la Danse de Lyon – Théâtre de la Ville, Saint-Malo – Maison de la culture-Scène nationale de Bourges – Théâtre du Vellein, Villefontaine – Archaos, Marseille – Ville de San Sebastián

Tournée : 2018 : Printemps des Comédiens, Parc du Château d'O, Sud I, Montpellier

La Mécanique de l'histoire - Une tentative d'approche d'un point de suspension

Interprètes : Estelle Clément-Béalem – Yoann Bourgeois – Raphaël Defour – Damien Droin – Marie Fonte – Emilien Janneteau – Élise Legros – Jean-Yves Phuong – Lucas Struna – Yurié Tsugawa

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Scénographie : Yoann Bourgeois – Goury – Costumes : Sigolène Petey – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry – Collaboration technique : Joël Chevrier – Construction : David Hanse – Nicolas Picot (C3 Sud Est) – Amethys – C3 Sud Est – Cenic construction – Ateliers de la Maison de la culture de Bourges – Production : CCN², Grenoble - Coproduction : Centre des Monuments Nationaux, Paris – Partenaire : Théâtre de la Ville, Paris

Spectacle déambulatoire pour une rencontre inédite entre acrobates-équilibristes et le pendule de Foucault au Panthéon de Paris, dans le cadre de l'opération Monuments en mouvement, du Centre des Monuments Nationaux- Du 3 au 14 octobre 2017

2018

Passants

Interprétation : Yoann Bourgeois – Damien Droine – Emilien Janneteau – Lucas Struna et vingt-et-un amateurs, hommes, femmes et enfants du Nord-Isère, rencontrés à l'issue d'une résidence de cinq semaines au Théâtre du Vellein (Villefontaine, Isère)

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Assistanat : Sigolène Petey, conceptrice costumes et accessoires - Thalia Ziliotis, assistante à la chorégraphie – Scénographie : Yoann Bourgeois – Goury – Son : Antoine Garry- Production : CCN², Grenoble

Tournée :

2018 : Cérémonie de clôture de la Biennale de la danse de Lyon 2018, directrice artistique : Dominique Hervieu : le 16 septembre 2018, Place Bellecour

2019 : TANDEM Arras-Douai, L'Hippodrome, Douai

Fugue VR

Danse : Yoann Bourgeois

Conception : Michel Reilhac – Yoann Bourgeois – Musicien : Lisa Moore – Musique : Philip Glass, *Metamorphosis II* – Costumes et masques: Tara Lepleux – Magali Walch - Vidéo : Fouzi Louahem (prise de vue et postproduction VR) – Production : Small Bang – Coproduction : Maison de la Danse de Lyon – Biennale de la Danse de Lyon – CCN², Grenoble – Auvergne-Rhône -Alpes Studios – Aide : CNC, Paris – Région Auvergne-Rhône-Alpes – Fondation BNP Paribas

Dispositif pour dix participants pourvus de casques Gear VR, à partir de 12 ans, avec l'assistance de deux danseurs-médiateurs

Tournée :

2018 : Biennale de la Danse de Lyon, Théâtre Les Ateliers – Biennale de la Danse de Lyon, La Comédie de Saint-Étienne – Théâtre de Liège, Salle de l'Œil Vert

2019 : Odyssud, Blagnac – Théâtre Liberté, Toulon - Festival Supervia, Le Manège-Maubeuge, Salle Sthrau, Maubeuge (du 7 au 19 mai 2019)

Notre musique – Prologue à Fugue/Trampoline – Variation n°4

Interprètes : Yoann Bourgeois – Yurié Tsugawa

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Costumes : Sigolène Petey – Son : Antoine Garry – Construction : Nicolas Picot (C3 Sud Est) – Hervé Flandrin – Régie générale : Albin Chavignon – Production : CCN², Grenoble – Soutien : Le CentQuatre, Paris

Tournée :

2018 : Printemps des Comédiens, Parc du Château d'O, Sud I, Montpellier La Comédie-Centre dramatique national, Clermont-Ferrand

2019 : Nuit européenne des Musées, Musée Picasso, Paris

Ophélie

Interprétation danse : Marie Vaudin

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois, en étroite collaboration avec Marie Vaudin – Costumes : Sigolène Petey – Son : Antoine Garry – Musique : Franz Schubert, *Nacht und Traume D. 827* – Lumières : Jérémie Cusenier – Étude et construction : Nicolas Picot (C3 Sud Est) – Christophe Rayaume – Plasti-D – Hervé Flandrin – Atelier Prélud – Réalisation scénographique : David Hanse et Nicolas Picot (C3 Sud Est) – Maîtrise d'œuvre et construction : Améthys et Nicolas Picot – Régie générale : Albin Chavignon- Production : Compagnie Yoann Bourgeois – CCN², Grenoble – Coproduction : Pôle européen de création – Maison de la Danse/Biennale de la Danse de Lyon

Tournée :

2019 : Festival Tous Mons danse, Mars-Mons arts de la scène, hors-les-murs – Festival Paysage > Paysages, Musée de la Houille blanche, Villard-Bonnot – GR5, Grenoble - internationales figuren.theater.festival Erlangen (Allemagne) -

Voir aussi *Prologue* : Conception : Yoann Bourgeois, 2020 (à venir)

Histoires naturelles, 24 tentatives d'approches d'un point de suspension au Musée Guimet

Interprétation danse : Yoann Bourgeois – Estelle Clément-Béalem – Raphaël Defour – William Thomas – Yurié Tsugawa – Marie Vaudin

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois

Costumes : Sigolène Petey – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry – Construction : Nicolas Picot (C3 Sud Est) – Hervé Flandrin – David Hanse – Régie générale : David Hanse – Régie plateau : Albin Chavignon – Audrey Carrot- Production : CCN², Grenoble – Coproduction : Compagnie Yoann Bourgeois – Maison de la culture-Scène nationale de Bourges – Théâtre national de Bretagne, Rennes – Théâtre de la Ville, Paris – CAPI, L'Isle-d'Abeau – Cirque-Théâtre d'Elbeuf – Soutien : Le CentQuatre

Tournée : 2018 : Biennale de la Danse de Lyon – Le CentQuatre, Paris

Isu No Ue

Interprétation danse : Yoann Bourgeois – Yurié Tsugawa

Conception, scénographie et mise en scène : Yoann Bourgeois – Collaboration artistique : Yurié Tsugawa- Costumes : Sigolène Petey – Lumières : David Hanse – Son : Antoine Garry – Construction : Yves Bouche – Régie plateau : Albin Chavignon – Production : CCN²,

Grenoble – Compagnie Yoann Bourgeois – Coproduction : Cirque-Théâtre d'Elbeuf
Tournée : 2018 : Tout le monde danse !, Bonlieu-Scène nationale, Annecy

Scala

Interprètes circassiens : Mehdi Baki – Valerie Doucet – Damien Droin – Nicolas Fayol – Emilien Janneteau – Zoé Leduc – Florence Peyrard – Lucas Struna

Conception, mise en scène et scénographie : Yoann Bourgeois – Collaboration à la scénographie : Bénédicte Jolys (conseils) – Assistante à la mise en scène : Yurié Tsugawa – Costumes : Sigolène Petey – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry – Conception et réalisation machinerie : Yves Bouche – Julien Cialdella – Régie générale : Albin Chavignon – Production : Les Petites Heures, Paris – La Scala, Paris – Coproduction : Théâtre de Namur – MARS Mons Arts de la scène – Printemps des Comédiens, Montpellier – Théâtre national de Nice – Théâtre national de La Criée, Marseille – Les Célestins, Lyon – CCN², Grenoble – Le Liberté-Scène nationale de Toulon

Tournée :

2018 : La Scala, Paris – Théâtre national de Nice – La Comète, Châlons-en-Champagne – Immerson, L'Onde, Vélizy-Villacoublay – Maison de la culture d'Amiens – Les Multipistes, L'Hippodrome, Douai – La Coursive, La Rochelle – Les Célestins, Lyon – Scène nationale d'Orléans, Théâtre, salle Jean-Louis Barrault – Le Parvis, Ibos – La Criée, Marseille – 2019 : Théâtre de Namur – Le Carreau, Forbach – Le Liberté, Toulon – Odysud, Blagnac – Les Élancées, Istres, Théâtre La Colonne, Miramas – Sortie Ouest, Béziers

2019 : Printemps des Comédiens, Montpellier, Le Kiasma, Castelnau-le-Lez – Festival international de Théâtre Anton Tchekhov, Moscou – Shizuoka Performing Arts Center

2019

Requiem (Fragments)

Interprètes : Guilhem Chatir – Sonia Delsbost-Henry – Nicolas Mayet – Jean-Yves Phuong – Sarah Silverblatt-Bluser – William Thomas – Yurié Tsugawa – Marie Vaudin

Conception, mise en scène et scénographie : Yoann Bourgeois – Assistants artistiques : Dimitri Jourde – Yurié Tsugawa – Musique : Wolfgang Amadeus Mozart, *Requiem*, en ré mineur, KV. 626 – Interprétation : Insula Orchestra – Direction musicale : Laurence Equilbey – Chef de chœur : Christophe Grapperon - Chant : Hélène Carpentier/Natalie Perez (soprano) – Giuseppina Bridelli/Eva Zaïcik(alto) – Jonathan Abernethy (ténor) – Christian Immler (basse) - Création sonore et son : Antoine Garry - Lumières : Jérémie Cusenier – Costumes : Sigolène Petey – Assistanat costumes : Sarah Chabrier et Chiara Liberti (stagiaire costumes) – Réalisation scénographie : Atelier Prélud – Régie générale : David Hanse – Régie plateau : Julien Cialdella/Guillaume Parra – Production déléguée : Insula orchestra – Coproduction et production exécutive : CCN², Grenoble – Accentus – Coproduction : Les Nuits de Fourvière, Lyon – Soutien : Atelier costumes du Théâtre municipal de Grenoble – Partenaires : Ville de Boulogne-Billancourt – France Télévisions – Le Figaro – la Région Île-de-France

Tournée : 2019 : Les Nuits de Fourvière, Théâtre antique, Lyon – La Seine Musicale, Paris

Little song

Interprètes danseurs : Nederlands Dans Theater - NDT 2 – Avec : Jay Aries - Emma Bogerd - Kiran Bonnema - Jesse Callaert - Emmitt Cawley - Kyle Clarke - Thalia Crymble - Nicole Ishimaru - Kenedy Kallas - Mikaela Kelly - Afficher Lobach - Cassandra Martin - Austin Meiteen - Auguste Palayer - Jordan Pelliteri - Kele Roberson - Charlie Skuy - Annika Verplancke - Tess Voelker

Chorégraphie : Yoann Bourgeois – Scénographie : Nicolas Picot - Albin Chavignon – Costumes : Sigolène Pétey - Yoann Bourgeois – Lumières : Jérémie Cusenier – Musique : Explosion in the Sky : *Have You Passed Through This Night ?* - Assistante à la chorégraphie : Marie Vaudin – Assistant NDT : Fernando Hernando Magadan – Production : Nederlands Dans Theater, La Haye

Au programme :

Sway, Chorégraphie, Mise en scène et Costumes : Medhi Walerski (2019) - Assistante à la chorégraphie : Francesca Caroti - Dramaturgie : Piette Pontvianne – Musique : Adrien Cronet, avec des fragments de Johann Sebastian Bach : *Nun komm der Heiden Heiland* – Lumières : Pierre Pontvianne, Lisette van der Linden

Little Song, Chorégraphie Yoann Bourgeois (2019)

Midnight Raga, Chorégraphie, Mise en scène et Costumes : Marco Goecke (2017) – Assistante à la chorégraphie : Hedda Twiehaus – Musique : Ravi Shankar : *Raga Puriya-Dhanashri. Gat in Sawarital* - Etta James : *I'd rather go blind* – Lumières : Udo Haberland – Dramaturgie : Nadja Kadel

Fit, Chorégraphie, Mise en scène et Texte : Alexander Ekman (2018) – Musique : Dave Brubeck Quartet : *Take Five* - Nicolas Jaar : *No* - Doug Carroll : *Peacocks by Animal Sounds*

Lumières : Alexander Ekman et Lisette Van Der Linden – Costumes : Alexander Ekman et Yolanda Klompstra – Assistante à la chorégraphie : Julia Eichten - Dramaturgie : Carina Nildalen

Tournée : Grand Théâtre de la Ville de Luxembourg

2020

Hurricane

Interprètes : GöteborgsOperans Danskompani, Compagnie de Danse de l'Opéra de Göteborg - Delphine Bolt - Thérèse Fredriksson - Sabine Groenendijk - Valērija Kuzmiča - Emilie Leriche - Micol Mantini - Satoko Takahashi - Ingeborg Zackariassen - Amanda Åkesson - Jesse Bechard - Benjamin Behrends - Dan Langeborg - Pascal Marty - Waldean Nelson - Christoph von Riedemann - Joseba Yerro Izaguirre – Musique : Godspeed You ! Black Emperor (Morceaux issus de la face "Sleep" de leur album "Lift your skinny fists like antennas to heaven" : *Murray Ostril : They Don't Sleep Anymore on the Beach, Monheim et Broken Windows, Locks of Love Pt.III/3rd Part*)

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Assistante chorégraphe : Marie Vaudin – Création des Costumes : Sigolène Pétey – Scénographie : Yoann Bourgeois & C3 Sud-Est / Nicolas Picot – Responsable technique : Albin Chavignon – Lumières : David Stockholm

Tournée : Opéra de Göteborg - MC2 Grenoble, France

Huragan

Interprète danse : Yurié Tsugawa

Conception : Yoann Bourgeois – Production : Compagnie Yoann Bourgeois

Prologue

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Costumes : Sigolène Petey – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry – Construction : Nicolas Picot (C3 Sud Est) – Hervé Flandrin – Régie générale : Albin Chavignon – Production : Compagnie Yoann Bourgeois

Au programme :

Ophélie : Conception : Yoann Bourgeois

Huragan : Conception : Yoann Bourgeois

Fugues/Balles : Conception : Yoann Bourgeois

Les Paroles impossibles

(Nouvelle version de la création de 2014)

Interprètes circassiens : Yoann Bourgeois - Marie Vaudin - Albin Chavignon

Conception et mise en scène : Yoann Bourgeois – Lumières : Jérémie Cusenier – Son : Antoine Garry -Collaboration à la scénographie : Albin Chavignon - Collaboration technique : Nicolas Picot (ingénierie) - Alain Quercia (conception de masques & prothèses) – Accessoires : Julien Cialdella - Régie générale : Albin Chavignon - Régie plateau : Julien Cialdella – Production : CCN² (Grenoble)

Tournée : La Brèche, Cherbourg-en-Cotentin (annulé)

I wonder where the dreams I don't remember go

Chorégraphie et mise en scène : Yoann Bourgeois – Assistante : Marie Bourgeois – Assistants NDT : Lucas Crandall, Tamako Akiyama, Ralitz Malehounova – Musique : Max Richter *Written on the sky, The end of all our exploring, The Departure, Path 19 (yet frailest), November Sequence, This bitter earth / On the nature of daylight* – Lumières : Yoann Bourgeois, Barry von Oosten – Décor : Yoann Bourgeois – Costumes: Yoann Bourgeois, Yolanda Klompstra

Pièce créée pour les danseurs du Nederlands Dans Theater (La Haye – Pays-Bas) / Diffusion payante en *live stream* sur le site du NDT les 3, 4 et 5 décembre 2020

2021

Solitude

Conception : Yoann Bourgeois, Eike von Stuckenbrok, Frieder Weiss - Scénographie : Yoann Bourgeois

Chorégraphie : Yoann Bourgeois, Eike von Stuckenbrok - Création lumière : Frieder Weiss - Création son : O/Y - Production CCN2 Grenoble & Untitled Project Berlin

Tournée : Holzmarkt – Berlin (dans le cadre de la Art Week)

Démocratie

Conception : Yoann Bourgeois ; Artiste médiateur : Alice Barbosa et Julien Tanner ; Régie générale : Nicolas Anastassiou ; Régie plateau : David Hanse ; Production CCN2 – Centre

chorégraphique national de Grenoble – Codirection Yoann Bourgeois et Rachid Ouramdane ; Coproduction Biennale Internationale des Arts du Cirque de Marseille PACA (Archaos/Pôle National Cirque), Fondation BNP Paribas et recherche de coproducteurs en cours

Tournée : Marseille – Brive

L'Homme est un point perdu entre deux infinis

Jonglage : Yoann Bourgeois - Piano : Célimène Daudet - Lumière : Jérémie Cusenier - Son et régie générale : Antoine Garry

Production : CCN² – Centre chorégraphique national de Grenoble - Coproduction : La Philharmonie – Paris, La Soufflerie – Rezé

Tournée : La Soufflerie, Rezé - La Philharmonie, Paris

2.b. Prix et distinctions

2016

Nomination de *Celui qui tombe* au Lawrence Olivier Awards, dans la catégorie *Best New Dance Production*

Nomination à la direction du CCN²-Centre Chorégraphique National de Grenoble, avec le chorégraphe Rachid Ouramdane, par la Ministre de la Culture et de la Communication, Fleur Pellerin en janvier.

Nomination au grade de Chevalier des Arts et des Lettres par la Ministre de la Culture et de la Communication, Audrey Azoulay, en septembre.

2018

Nomination de *Celui qui tombe* au Dora Mavor Moore Awards, dans la catégorie *Outstanding Production*.

Premier Prix du Best Live Performance Capture au San Francisco Dance Film Festival pour son film co-écrit avec Louise Narboni : *The Great Ghosts (Les Fantômes de l'Histoire)*.

2019

Prix au Festival du film court de Pantin, Côté court - Pantin (France), dans la Sélection Écrans libres pour son film co-écrit avec Louise Narboni : *The Great Ghosts (Les Fantômes de l'Histoire)*.

2.c. Filmographie

2018

The Great Ghosts (Les Fantômes de l'Histoire) – 57 minutes

Auteurs-réalisateurs : Louise Narboni, Yoann Bourgeois – Image : Pierre-Hubert Martin – Son : Philippe Deschamps – Montage : Louise Narboni - Production / Diffusion : Les Films Jack Fébus – Participation : Centre Chorégraphique National de Grenoble - CCN² - Organisme détenteur ou Dépositaire : GAD (Grand Angle Distribution)

Annexe 2 - « Chute de Prométhée ? »

Au cours de la rédaction de cette thèse, un des artistes du corpus, Yoann Bourgeois, a été visé par une série d'accusations de plagiat de la part de plusieurs circassiens de sa génération. Ce qui s'est vite apparenté à « l'affaire Yoann Bourgeois » a été déclenchée le 5 février 2021, lorsqu'une vidéo anonyme intitulée « L'Usage des œuvres¹⁰⁴⁸ » a été publiée sur la plateforme Vimeo. Cette vidéo montre un montage d'une dizaine de minute composé d'extraits de créations de Yoann Bourgeois mis en regard d'autres extraits provenant de créations d'autres artistes, parmi lesquels Lucien Reynès, Chloé Moglia et Mélissa Von Vépy, Camille Boitel, Jean-Baptiste André, le Collectif Petit Travers composé du duo Julien Clément et Nicolas Mathis et Pierre Pélissier.

Ces extraits de durées variables sont issus de spectacles courts ou de créations plus longues, et donc indépendamment de celles-ci, comparées, par juxtaposition, extrait après extrait. Le but de cette vidéo est de mettre en avant la « reprise » qualifiée par certains des artistes comme de la « copie », de motifs, de dispositifs de mise en scène, de procédés techniques et créatifs, par Yoann Bourgeois, implicitement et aux dépens des autres artistes cités dans la vidéo.

Plusieurs artistes ont depuis réagi à cette publication, dont la circassienne Chloé Moglia de la Cie Rhizome, ou Adrien Mondot (du duo d'artistes Adrien M et Claire B), qui ont tous deux rédigé des publications sur leurs comptes du réseau social Facebook (celui de sa compagnie pour Chloé Moglia, sur son compte privé pour Adrien Mondot), ou encore le Collectif Petit Travers, par le biais d'une tribune publiée sur la plateforme Artcena dédiée aux arts du cirque, de la rue et du théâtre.¹⁰⁴⁹

Au-delà des questions liées aux emprunts que toutes et tous attestent, il semble que « l'affaire » déborde cette seule question des droits d'auteur et de l'art, mais qu'elle participe de questionnements autour de l'éthique du et dans le monde de l'art et de la création. La figure de Prométhée, mais aussi celle d'Icare en un sens, nous éclaire sur les liens avec la

¹⁰⁴⁸ Cette vidéo a été supprimée dans un premier temps, puis remise en ligne quelques jours plus tard sur la même plateforme : <https://vimeo.com/509288862> (Dernière consultation le 15 septembre 2021) Il semble cependant qu'il faille désormais posséder un compte d'utilisateur de la plateforme pour pouvoir visionner la vidéo.

¹⁰⁴⁹ Nous retrouvons cette tribune en ligne : <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/de-lusage-des-oeuvres/quel-usage-pour-les-oeuvres> (Dernière consultation le 15 septembre 2021)

création. Si Dominique Chateau dit que « Prométhée fut le premier plasticien¹⁰⁵⁰ », il était aussi celui qui déroba le feu divin, afin de l'offrir aux hommes « qui vivaient dans l'ignorance, le désordre et la confusion.¹⁰⁵¹ » Associer le vol à la création peut dès lors décontenancer.

Si la question juridique et la question morale figurent parmi les termes des débats auxquels se sont adonnés anonymes (plus ou moins anonymes d'ailleurs, compte tenu du fait que les échanges publics ont eu lieu en majeure partie sur Facebook, entre comptes d'artistes et comptes d'utilisateurs intéressés, parfois utilisant leurs vrais noms, parfois usant de pseudonymes), puisqu'aucune action en justice n'a été intentée à ce jour par qui que ce soit (artistes figurant dans la vidéo ou non), ni qu'il ne peut être conclu que tout domaine de nos sociétés actuelles ne répond à l'ambivalence du mal et du bien, cette « affaire » révèle bien des difficultés d'appréhension, notamment au regard des finalités ou conclusions qu'il faudrait en tirer, pour les artistes et pour les spectateurs.

D'une part, malgré les fréquentations assidues des lieux culturels de la région et au-delà, en France et à l'étranger, dès que l'occasion s'en présente, nous ne pouvons prétendre avoir connaissance de toutes les œuvres mentionnées dans la vidéo « L'usage des œuvres ». Et il nous semble qu'une partie du public se trouve confronté à la même problématique. Et puisqu'en creusant dans ce que Yoann Bourgeois nomme lui-même sa « constellation imaginaire » sans citer les personnes, artistes et œuvres auxquels il fait référence, nous n'avons pas toujours trouvé la trace des dits-artistes, il semble complexe de se positionner en juge depuis ce seul et unique point de perspective. Nous estimons en effet que deux œuvres spectaculaires (dans le sens de « fabriquées pour le spectacle ») ne peuvent se ressembler en tous points, puisque les intentions, les projets, les personnes impliquées dans le travail et le processus, les enjeux artistiques diffèrent. D'autre part, nous ne saurions tirer de conclusions uniquement sur les extraits mis bout à bout dans la vidéo « L'usage des œuvres », relevant selon les artistes visés de la preuve.

Cependant, la lecture d'articles de presse – notamment celui rédigé par Rosita Boisseau dans le journal *Le Monde* daté du vendredi 30 avril 2021, intitulé « Cirque : Yoann

¹⁰⁵⁰ CHATEAU, Dominique, « Les enfants de Prométhée : histoire du mot "arts plastiques" », dans *Recherches poétiques*, n°2, 1995.

¹⁰⁵¹ COLIN, Robert C., « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », dans *Topiques*, n°84, 2003, p. 149.

Bourgeois accusé de copier ses pairs » - et le visionnage d'entretiens entre les circassiens Mathurin Bolze (collaborateur de la première heure de Yoann Bourgeois), Johann Le Guillerm, Maroussia Diaz Verbèke et Inbal Ben Aim avec la journaliste de *Télérama* Emmanuelle Bouchez lors de la table ronde intitulée « La fabrique du cirque contemporain en quatre générations » à l'occasion du Festival Spring¹⁰⁵², diffusée en *streaming* sur la page Facebook du Festival le 12 mars 2021 – nous ont conduit à dépasser les premières impressions de trouble laissées par la vidéo incriminant l'artiste.

Dans l'article du *Monde* sont cités plusieurs artistes, présents dans la vidéo ou non, qui, d'une manière ou d'une autre, accusent Yoann Bourgeois d'une certaine forme de « spoliation », si ce n'est « d'abus de pouvoir » ou de vol.

La danseuse Marie Fonte, ancienne collaboratrice de la Compagnie Yoann Bourgeois à ses premières heures en 2010 jusqu'en 2017, évoque la création de *L'Art de la fugue* (2011) comme le point de départ d'une suite de désaccords entre elle et le circassien. Yoann Bourgeois a en effet signé la paternité de la création en omettant le nom de la danseuse, qui a pourtant participé comme « co-auteur ». Elle rappelle également à Rosita Boisseau la création *Cavale*¹⁰⁵³ de Yoann Bourgeois, qui marque le début de sa Compagnie et qui a ouvert pour nous la question de la chute dans nos recherches de Master d'alors. L'acrobate Lucien Reynès¹⁰⁵⁴ a accompagné Marie Fonte dans les répétitions du spectacle *Cavale*, dont Yoann Bourgeois et Lucien Reynès étaient co-auteurs et Marie Fonte regard extérieur. Au moment de la déclaration de l'œuvre à la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques (SACD), Yoann Bourgeois n'a pas apposé le nom de Lucien Reynès. Ce dernier était également présent

¹⁰⁵² Festival des nouvelles formes de cirque organisé chaque année au mois de mars depuis 2010 par la Métropole Rouen Normandie sur le territoire, et coordonné par la Plateforme 2 Pôles Cirque en Normandie regroupant La Brèche – Pôle national Cirque Normandie à Cherbourg et le Cirque-Théâtre d'Elbeuf – Pôle national Cirque Normandie. Il s'agit d'un des plus importants festivals européens dédiés aux nouvelles formes du cirque contemporain.

¹⁰⁵³ Sur laquelle nous reviendrons dans le Chapitre 2 de la Deuxième partie de cette thèse pour en analyser les principes, p. 215.

¹⁰⁵⁴ Lucien Reynès fut un temps collaborateur du Collectif 2 Temps 3 Mouvements, compagnie de danse créée par Nabil Hemaïzia, Sylvain Bouillet et Matthieu Desseigne Ravel, ancien danseur des ballets C de la B chez Alain Platel, vu notamment dans la création *Out of Context – for Pina*. Lucien Reynès rejoint alors Sylvain Bouillet et Matthieu Desseigne Ravel après le départ de Nabil Hemaïzia en 2014. Ensemble, ils créent la fabrique Naïf Production, qui leur permet de monter des spectacles collectifs ou individuels, autour de l'acrobatie – tous trois sont passés par des écoles de cirque -, notamment autour des motifs de déséquilibre, de résistance et d'effort.

au moment de l'élaboration par Yoann Bourgeois du plateau ballant de sa pièce *Celui qui tombe*, qu'il avait lui-même notamment utilisé en 2006 dans son spectacle *Plateau ballant*.

Les témoignages de Jean-Baptiste André, Mathurin Bolze, Jörg Müller, Étienne Saglio s'ajoutent à celui de Marie Fonte. Tous parlent de leur admiration envers Yoann Bourgeois au début de sa carrière, puis de phases d'étonnement quant à l'usage qu'il faisait des œuvres qu'ils créaient avec lui, effaçant leurs noms des déclarations à la SACD, promouvant son inspiration et sa créativité, mettant en avant également sa double formation en cirque et en danse, tendant à effacer la particularité – si ce n'est le particularisme – du milieu du cirque contemporain, dans lequel tout le monde se connaît, tout le monde est confronté aux mêmes réalités économiques surtout. La programmation dans les lieux institutionnels du théâtre public et dans les festivals de France et d'ailleurs est en effet complexe pour les compagnies émergentes, qui plus est dans une discipline en quête de légitimité, de reconnaissance et de visibilité¹⁰⁵⁵.

Il n'empêche que cette affaire, forcément imprévue, forcément déroutante, a orienté la dernière partie de notre recherche vers des questions qui ont largement débordé notre sujet, mais qui néanmoins touchent au cœur de la création contemporaine, à savoir l'aspect éthique du spectacle vivant. Reportant les questions autour de la création et du vol, il nous est apparu que cette affaire faisait revivre des figures mythologiques grâce auxquelles les hommes ont cherché à raconter l'origine de la création, de l'art et au-delà de l'humanité.

La lecture du mythe prométhéen à la lumière de l'actualité de l'art, en particulier l'actualité de Yoann Bourgeois, permet d'éviter les écueils d'un jugement hâtif. Les figures paternelles que représentent Zeus et Prométhée dans le mythe, l'un père de la loi et du monde, l'autre père des hommes et du feu créateur, font intervenir le « culte du dépassement de soi, tantôt celui du sacrifice de soi¹⁰⁵⁶ ». Yoann Bourgeois n'est certainement pas le père, pas même spirituel, des artistes qui l'ont accusé de différentes formes de vol, plagiat, spoliation et abus de pouvoir. Mais la question de la paternité des « motifs » ou de « dispositifs » de mise en scène est revenue régulièrement dans les échanges entre les

¹⁰⁵⁵ Voir pour cela l'article de GUYEZ, Marion, « De l'artiste à l'auteur : processus de légitimation du cirque comme art de création en France », dans *Tangence*, n°121, 2019, pp. 141-155.

¹⁰⁵⁶ COLIN, Robert C., « Le mythe de Prométhée et les figures paternelles idéalisées », dans *Topiques*, n°84, 2003, p. 158.

différentes personnalités. Et cela, sans même parler de la « malhonnêteté » de l'artiste à l'égard de ses pairs, qui ferait preuve d'« impolitesse » et de « mépris », les intéressés allant jusqu'à appeler sa démission de ses fonctions de directeur du Centre Chorégraphique National de Grenoble, qu'il dirige seul depuis le départ de Rachid Ouramdane, nommé à la direction de Chaillot – Théâtre National de la Danse¹⁰⁵⁷. Et certains artistes de s'en remettre à l'éthique, « affaire de chacun ».

Au-delà de la paternité, plutôt symbolique, il y a la question de la propriété intellectuelle, qui dans le domaine des arts, et en particulier celui des arts vivants, a des contours flous. En ce sens, le texte relatif à la question du droit d'auteur sur le site de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques montre à quel point ce sujet peut être sujet à interprétations :

Quelles œuvres sont concernées par le droit d'auteur ?

Le Code de la Propriété Intellectuelle définit l'œuvre comme une création intellectuelle qui peut être de divers types : du classique livre à la photographie, de la chorégraphie à la composition musicale, incluant les adaptations, transformations et arrangements d'œuvres. Le titre de l'œuvre, à condition de présenter un caractère original, bénéficie de la même protection que l'œuvre en elle-même.

Le droit d'auteur couvre donc l'ensemble des œuvres dès lors qu'elles présentent un caractère original. Lorsque l'on parle de l'originalité d'une œuvre, il s'agit d'une définition juridique de la créativité de l'auteur, qui se distingue de la notion de nouveauté. Ainsi, une création reprenant une idée antérieure peut être originale, c'est-à-dire exprimer la personnalité de l'auteur.

Exemple : deux pièces de théâtre sur le même thème, réalisées à des moments différents ou par des auteurs différents, sont deux œuvres originales distinctes.¹⁰⁵⁸

En guise de réponse à ces accusations, Yoann Bourgeois a publié une tribune sur le site Artcena, dans laquelle il se défend, en évoquant les problématiques auxquelles fait face le cirque aujourd'hui, entre transmission, écriture et institutionnalisation, et en affirmant les

¹⁰⁵⁷ Le 6 avril 2021.

¹⁰⁵⁸ Texte recueilli sur le site internet de la Société des Auteurs et Compositeurs Dramatiques [En ligne] URL : <https://www.sacd.fr/comprendre-le-droit-d%E2%80%99auteur> (Dernière consultation le 15 septembre 2021)

échanges perpétuels que l'art a permis, entre inspiration et détournements : « une œuvre est innervée par l'intention qui lui donne vie, qui fait sens et fonde sa singularité. La réduire à l'assemblage d'extraits décontextualisés vise à en éroder tous les reliefs : à la nier.¹⁰⁵⁹ »

Dans un ouvrage consacré à la notion de plagiat en littérature et poésie, Jean-Louis Cornille indique en note de bas de page « qu'il n'y a pas de plagiat sans que n'y s'ajoute tout un travail de transformation qui permet justement au "plagiaire" de s'appropriier le plus légitimement possible l'extrait qu'il vient d'emprunter dans la plus grande discrétion.¹⁰⁶⁰ » Dès lors, sans évincer totalement de notre thèse les questions éthiques relatives à la propriété intellectuelle et au droit d'auteur, nous analyserons le travail de Yoann Bourgeois sans nous prononcer sur sa culpabilité en la matière.

Nous indiquons ci-dessous les images des spectacles et créations de Yoann Bourgeois qui « empruntent » à d'autres.



Figure 187. En haut, Chloé Moglia et Mélissa Von Vépy, *En suspens*, 2007 ; au centre, Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, 2014 ; en bas, vidéo clip de Vincent Delerm, *Pardon les sentiments*, 2019

¹⁰⁵⁹ BOURGEOIS, Yoann, « l'histoire peine », sur le site internet Artcena, 9 février 2021 [En ligne] URL : <https://www.artcena.fr/actualites-de-la-creation/magazine/tendances/lhistoire-peine> (Dernière consultation le 16 septembre 2021)

¹⁰⁶⁰ CORNILLE, Jean-Louis, *Plagiat et créativité (13 enquêtes sur l'auteur et son autre)*, Amsterdam, Rodopi, coll. « Faux titre », 2008, p. 118. L'auteur renvoie par ailleurs à l'ouvrage de Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, Paris, Seuil, 1974, dans lequel la philologue et psychanalyste évoque les différents types de transformation auxquels ont recours les plagiaires », soit par opposition, permutation, déplacements ou effacements (lexicaux et syntaxiques).



Figure 188. En haut, Lucien Reynès/ Cie Cahin-Caha, *REV*, 2010 ; en bas, Yoann Bourgeois, *Minuit*, 2014/*Les Paroles impossibles*, 2019



Figure 189. En haut, Lucien Reynès, *Plateau ballant*, 2006 ; en bas, Yoann Bourgeois, *Celui qui tombe*, 2014



Figure 190. En haut, Camille Boitel, *L'Homme de Hus*, 2002 ; en bas, Yoann Bourgeois, *L'Art de la fugue*, 2011



Figure 191. En haut, Jean-Baptiste André, *Intérieur nuit*, 2004 ; en bas, Yoann Bourgeois, *I wonder where the dreams I don't remember go*, 2020



Figure 192. En haut, Collectif Petit travers, *Pan-Pot ou Modérément chantant*, 2009 ; en bas, Yoann Bourgeois, *Fugue/Balles*, 2010



Figure 193. En haut, Pierre Pélessier, *Monsieur Culbuto*, 1997 ; au centre, Yoann Bourgeois, *Culbuto*, 2017 ; en bas, Yoann Bourgeois, *La Mécanique de l'histoire*, au Panthéon, 2017

Annexe 3 - « Théories du corps de la danse moderne – vers une révolution »

Les questions relatives au corps et à la verticalité traversent les expériences de la danse dès le début du XX^e siècle. Jusqu'à la fin du XIX^e siècle, la danse était amplement dominée par l'hégémonie française. Les différents modes de rapport à la danse vont alors être bousculés ailleurs qu'en France, où le modèle du ballet classique dans le ballet romantique continue de persévérer¹⁰⁶¹, mais elle est formelle et virtuose, et perd de son sens poétique au profit d'une féerie pure.

C'est dans le courant moderne que s'illustreront les grandes évolutions de la danse, à travers deux courants s'étendant de 1920 à 1960 environ : le courant américain d'une part, avec des chorégraphes comme Isadora Duncan, Loïe Fuller et Ruth Saint-Denis, qui seront suivies par Martha Graham et Doris Humphrey, et le courant allemand d'autre part, avec Rudolf von Laban dont les élèves Mary Wigman et Kurt Jooss auront une réelle influence sur la danse contemporaine européenne. Un autre rapport au corps est proposé : il est considéré comme l'interprète de l'âme. La technicité pure est peu à peu abandonnée au profit des lois naturelles du corps que l'on pourrait résumer par les axes principaux du temps, de l'énergie, du poids, de l'espace et de la sensation. Le corps « verticalisé » - qui est un idéal d'élévation - de la danseuse classique juchée sur ses pointes donne place à un autre corps, plus expressionniste et davantage tourné vers l'expression d'une intériorité, parfois individuelle. La gestualité et le mouvement deviennent expressifs en soi, par et pour eux-mêmes.

Les danseuses et chorégraphes américaines

L'influence de François Delsarte¹⁰⁶² se répand également auprès des danseuses et chorégraphes Isadora Duncan, Loïe Fuller et Ruth Saint Denis.

¹⁰⁶¹ Un des derniers représentants de ce courant académique en France est Marius Petipa (1818-1904), c'est lui qui a composé des ballets dits de répertoire, comme le *Lac des Cygnes*, *la Belle au Bois Dormant*, *Casse-Noisette*... il est notamment l'inventeur du tutu.

¹⁰⁶² Pédagogue et théoricien du mouvement (1811-1871), Delsarte s'intéresse aux mouvements, aux gestes et aux expressions du corps humain, à partir d'observations des gens, dans la rue, dans les jardins parisiens, mais aussi dans les hôpitaux psychiatriques et en assistant à des dissections et des leçons d'anatomie. Il est un des premiers à réfléchir à la danse, bien qu'il soit autodidacte (chanteur de formation, il rencontre des problèmes vocaux et doit abandonner sa carrière). À partir de ses observations, il élabore une théorie codifiant les relations entre geste et émotion, selon trois principes : la statique, la dynamique et la sémiotique (étude des relations entre gestes et sentiments). Il définit

C'est Duncan¹⁰⁶³ qui ouvre la danse aux femmes aux États-Unis. Duncan rejette la prouesse technique et le corps corseté (au sens propre et au sens figuré), elle cherche une danse « naturelle » qui suit les mouvements de la respiration. C'est également elle qui introduit l'idée de *gravité*, reliant le corps à la Terre.

Loïe Fuller¹⁰⁶⁴, qui inspira Mallarmé, improvise beaucoup, c'est ce qui la rend si importante pour cette période. En effet, elle se produit dans des cabarets avec ses robes très longues qui flottent pour accentuer l'ampleur de ses mouvements, et notamment ceux de ses bras au bout desquels il y a des bâtons, prothèse avant la lettre pour modifier le corps et le mouvement. Elle sculpte la lumière avec ses drapés, à une époque où l'apparition de l'électricité révolutionne considérablement le rapport au visible.

Quant à Ruth Saint Denis¹⁰⁶⁵, bercée au delbartisme, cette dernière cherche également à exprimer la spiritualité, de façon quasi mystique. Elle élabore une technique corporelle selon un principe simple : le corps est mobilisé autour du tronc, les épaules et les bras sont utilisés dans tous les axes de l'espace. Elle « invente » le mouvement arrêté. Sa rencontre avec Ted Shawn va l'aider à trouver de la rigueur dans ses intuitions techniques. Elle fonde avec lui la Denishawnschool, qui forme les chorégraphes américains de la période : Doris Humphrey, Martha Graham et bien d'autres. Dans cette école, on retrouve des corps de danse classique, de yoga, de danse et de religions orientales, de composition musicale, d'anatomie, de ce qui deviendra l'improvisation, et bien entendu la technique de Delsarte et mais aussi celle de Jaques-Dalcroze¹⁰⁶⁶.

également trois langages : le langage affectif (dont la voix est l'organe), le langage elliptique (qui s'exprime par le geste) et le langage philosophique (qui se traduit par la parole articulée). Selon lui, la manière de parler, les gestes et l'expression générale du corps est aussi importante, si ce n'est plus, que ce qui est dit véritablement. Il dit du geste qu'il « est l'agent du cœur, l'agent persuasif. » Le delbartisme s'exporte aux États-Unis et devient un instrument important du développement de la danse sur ce territoire.

¹⁰⁶³ Danseuse américaine (1877-1927), Duncan s'inspirait des figures antiques, et en rejetant le tutu et le corset, elle a fait apparaître un corps libre, libéré, dans ses longues robes de voiles qui laissaient deviner les formes de son corps.

¹⁰⁶⁴ Danseuse américaine (1862-1928), Fuller s'est passionnée pour l'apparition de l'électricité en y voyant le potentiel dramatique qu'elle permettait.

¹⁰⁶⁵ Danseuse et pédagogue américaine (1879-1968), Saint Denis était fascinée par les danses orientales, et s'en inspirait pour leur caractère mystique.

¹⁰⁶⁶ Émile Jaques-Dalcroze (1865-1950) est compositeur, pédagogue et chansonnier suisse. Il crée une méthode rythmique, à partir du rythme et du mouvement corporel. Il constate que l'apprentissage de la musique est facilité par l'intégration corporelle des éléments rythmiques. Sa méthode consiste à décomposer le rythme en premier lieu, et à en donner une interprétation par le mouvement. Il cherche à donner une représentation physique de la partition musicale, qui pouvait alors aboutir à des mouvements de groupe, dans un but pédagogique. Cependant, danseurs et chorégraphes allemands

Quand la danseuse Doris Humphrey¹⁰⁶⁷ arrive à la Denishawnschool, elle a 22 ans, et elle a déjà une carrière de professeur de danse derrière elle. Elle est la danseuse qui a le plus travaillé avec Shawn et Saint Denis. Sa rencontre avec Charles Weidman¹⁰⁶⁸ est déterminante. Ensemble, en 1927 et jusqu'en 1944, ils créent leur compagnie, Humphrey-Weidman.

Humphrey s'intéresse beaucoup au groupe, et c'est un des points centraux de son travail. Elle a un vif intérêt pour la composition, et sa compréhension de la musique l'aide beaucoup dans cette entreprise. Paradoxalement, sa première pièce de groupe *Water Study* (1928) est entièrement composée dans le silence : ce qui oblige les danseurs à s'écouter ; le rythme repose sur la respiration, qui occupe dans la technique d'Humphrey une place très importante. Cette technique provient d'une observation minutieuse du principe de gravité universelle sur le corps humain : entre attraction et répulsion. Elle formalise alors cette découverte en la théorisant par le concept de « fall-recovery » (« chuter-se ressaisir » ou « se redresser ») qui occasionne un choix pour la gestuelle qu'elle élabore, à la base de ce déséquilibre fondateur, qu'elle situe sur deux axes, l'un vertical, l'équilibre du corps immobile debout, et l'autre horizontal, l'équilibre du corps immobile allongé.

Le *fall and recovery* introduit les notions de poids, de rebond et de suspension, qui parcourront toutes les avant-gardes chorégraphiques des années 1960-1970 et au-delà. Il n'est d'ailleurs pas inintéressant de noter que c'est la première qui fonde sa théorie et son mouvement sur le déséquilibre. La plupart des techniques en effet partent du principe au contraire qu'il faut créer du mouvement *sans* déséquilibrer le corps. Elle donne énormément d'importance à la respiration, mais aussi au flux, en cherchant une dynamique, qui peut varier plusieurs fois dans une danse. Sa technique exercera une grande influence sur de nombreux chorégraphes, dont Merce Cunningham.

y voient un intérêt majeur pour leur propre pratique. Les recherches de Dalcroze naissent dans son observation des gens avant tout. Il cherche à développer et améliorer les comportements psychomoteurs, en valorisant l'économie d'énergie dans le mouvement et la rapidité de réaction de l'interprète. Sa « rythmique » instaure alors une relation de dépendance entre mouvement et musique. Il ouvre à Dresde, en Allemagne, un premier Institut de rythmique en 1910, qui se déplace l'année suivante à Hellerau. C'est dans ce lieu que se retrouvent plusieurs danseurs pour suivre ses enseignements : Mary Wigman, Rudolf von Laban notamment. Le corps suit les rythmes donnés par la musique comme autant d'indications expressives. Il s'agit de prendre conscience corporellement de la musique et de ses possibilités d'expression par le geste.

¹⁰⁶⁷ Danseuse, chorégraphe et pédagogue américaine (1895-1958).

¹⁰⁶⁸ Chorégraphe et pédagogue américain (1901-1975).

Martha Graham¹⁰⁶⁹ vient aussi de la Denishawnschool, où elle entre en 1916. C'est là qu'elle rencontre Louis Horst, pianiste et professeur de musique, qui l'encourage à partir de Los Angeles pour New York, ce qu'elle finit par faire en 1923. Comme beaucoup, elle danse au music-hall dans les comédies musicales de Broadway. Passionnée de peinture, notamment Kandinsky, elle se lie d'amitié avec le sculpteur Calder, qui joue de la mobilité et de l'équilibre des formes de couleurs différentes dans l'espace. Chez Graham, il y a comme chez le peintre Pablo Picasso, des périodes, des phases, des cycles, qui vont alterner en fonction de ses inspirations, primitives, grecques notamment. Elle fait partie de celles qui rejettent l'esthétique de Duncan et de sa danse libre.

En 1930, elle crée une de ses pièces majeures : *Lamentation*, solo en position assise, dans lequel elle cherche à exprimer la douleur par le jeu du corps emprisonné dans une robe-tube. Là se situe l'essence de son travail, instaurant le centre du corps comme point de focale de sa technique. Travaillant pulsions et impulsions, elle va jusqu'à effectuer des convulsions alternées avec des arrêts brutaux et des reprises puissantes. Reprenant les grands principes delartiens, elle fait dépendre la force du geste de la force de l'émotion. Ses mouvements de « contraction-release » (contraction et relâchement) affirment une condition féminine comme principe créateur. Elle travaille beaucoup à partir de l'entraînement musculaire, dans lequel tout le corps est mis à profit.

L'expressionnisme allemand : vers le théâtre-dansé

L'Allemagne devient au tournant de la Première Guerre mondiale un foyer de renouveau de la création chorégraphique européenne. Les recherches de Laban vont offrir à la danse des fondations théoriques complètes et puissantes, d'autant plus qu'il ouvre de nombreuses écoles à travers toute l'Allemagne, dans un but d'éduquer le corps de tous. Cependant, son travail n'est pas isolé. De nombreuses écoles de gymnastique apparaissent à divers endroits en Allemagne, dans une recherche des corps en pleine santé, en passant par le sport et la mise à l'épreuve de la nature. L'influence de Rudolf Steiner¹⁰⁷⁰ – père de

¹⁰⁶⁹ Danseuse et chorégraphe (1894-1991), elle est aussi pédagogue.

¹⁰⁷⁰ Steiner (1861-1925) est né en Autriche avant de prendre la nationalité suisse. L'anthroposophie est une doctrine inspirée du christianisme, du bouddhisme et de l'hindouisme, desquels il retient notamment les concepts de karma et de réincarnation. Le but de cette pratique est de retrouver un état spirituel pour l'homme, notamment au travers de la pratique d'exercices physiques ; mais c'est aussi pour Steiner une science, se fondant sur les forces invisibles et surnaturelles du monde.

l'anthroposophie – et celle de Jaques-Dalcroze se font sentir. De plus, le passage d'Isadora Duncan dès 1902 lors de tournées et de représentations à travers le pays a marqué les consciences. Elle a d'ailleurs implanté sa première école en 1905 à Grünewald, avec sa sœur.

Après la fin de la guerre, l'expressionnisme allemand bat son plein dans tous les domaines de la création artistique : peinture, cinéma, théâtre, danse, architecture surtout. C'est en 1919 que l'école du Bauhaus est créée et devient un des pôles de la pensée et de la création allemande. Il y a une utopie qui se constitue à cette époque autour de l'idée d'un être en harmonie avec le cosmos ou l'individu avec la société, qui prend souvent la forme d'un état originel à retrouver, du mythe du paradis perdu qu'il faut rejoindre. Mais en dépit de cet élan utopique, l'environnement urbain et industriel se rétrécit, il y a un réel sentiment d'étouffement dans la société allemande, et derrière ces idéologies de perfection, se cache celles de l'uniformisation des masses, bientôt à la gloire du nazisme.

La danse n'échappe pas à ces contradictions. Ce qu'on appelle désormais « danse expressionniste » n'était bien entendu pas définie de cette manière à cette époque. On parle alors de danse libre, de danse d'expression, d'« *Ausdrucksanz* » de danse naturelle, de danse de concert, entre autres. Cependant, quelques traits communs peuvent en être dégagés, la pratique du solo, qui permet de chercher un vocabulaire gestuel nouveau ; les danses de groupe ou choriques, introduites par Laban, font aussi des émules, notamment dans une pratique amateur ; l'intérêt pour les forces cosmiques ; critique de la société bourgeoise¹⁰⁷¹ ; la professionnalisation de la danse et son organisation (syndicats, conférences, revues spécialisées font leur apparition) ; apparition dans les salles de concerts (même si des représentations ont encore lieu dans les opéras) ; apparition de la notion de communauté de danse, au-delà des guerres de styles et d'esthétiques.

Une des figures les plus emblématiques de cette période est celle de Mary Wigman¹⁰⁷². Âgée de 24 ans, Wigman rompt avec sa famille et entre dans l'école de Dalcroze à Hellerau

¹⁰⁷¹ Notamment avec la figure de Valeska Gert (1892-1978), danseuse et actrice allemande. Issue d'une famille bourgeoise juive, elle s'en éloigne de plus en plus et tente d'en caricaturer les grands traits dans des performances provocatrices et humoristiques. Elle s'est notamment illustrée dans le milieu du cabaret, qui lui permet de toucher à tous les arts, le jeu, la danse, le cirque ou le chant, mais aussi le cinéma.

¹⁰⁷² Danseuse et chorégraphe (1886-1973).

en 1910. Trois ans plus tard, elle en sort diplômée et prête à enseigner la rythmique dans une école de Dalcroze dans le pays, mais le peintre Emil Nolde, proche de Wigman, ainsi que l'une des professeurs de l'école, Suzanne Perrotet, l'encouragent à suivre Laban à Ascona. Elle quitte Hellerau et devient l'assistante de Laban jusqu'en 1919, tout en poursuivant ses propres recherches chorégraphiques dès 1917. Jusqu'à sa mort, elle a enseigné, dansé et mis en scène des spectacles. Parmi ses élèves les plus réputés de son école de Dresde, on peut trouver : Dore Hoyer¹⁰⁷³, Kurt Jooss et Susanne Linke¹⁰⁷⁴.

Elle s'intéresse de fait beaucoup aux recherches menées par Laban, mais s'en émancipe peu à peu. Elle est bien plus intéressée par la danse que ne l'est Laban, dans le sens où pour elle ce qui compte c'est la création, l'interprétation et l'enseignement, moins dans ses aspects théoriques de recherche pure, mais dans un réel attachement au corps et à la pratique artistique comme valeur. Il n'en demeure pas moins qu'elle écrit également, tentant de décrire le processus de la création. Elle s'intéressera essentiellement à la forme du solo dès ses premières créations, parce qu'elle considère qu'elle peut effectuer des recherches avec l'espace de manière bien plus précise. Ce qui compte pour elle c'est la mise en mouvement et en espace des puissances invisibles qui l'animent. Pour elle, le danseur est un médium, un moyen de toucher l'invisible.

C'est en 1919 qu'elle crée sa première chorégraphie *Hexentanz* (*La Danse de la sorcière*) solo qu'elle remaniera toute sa vie. Dans cette pièce, toute l'expressivité de Wigman est là : le contact avec le sol, le corps arc-bouté, l'attention portée aux gestes des mains et des bras, les mouvements du tronc très puissants. Elle travaille sur les pulsions internes plutôt que sur un système préétabli. Pour elle, la danse est une « manifestation extatique de l'existence » qui se révèle au plus profond de l'individu. Elle emprunte volontiers au vocabulaire de la transe, de l'extase, et rend la danse vibrante, surnaturelle presque, grotesque parfois. Elle est une des premières à créer dans le silence absolu. De par ces différents points, elle est, sans aucun doute, l'une des chorégraphes dont l'influence se fait encore le plus sentir de nos jours, aux côtés de Pina Bausch. Mal accueillie par le public bourgeois allemand de son époque, elle a trouvé le succès plutôt à l'étranger, en Suède et en Amérique notamment.¹⁰⁷⁵

¹⁰⁷³ Danseuse et chorégraphe allemande (1911-1967).

¹⁰⁷⁴ Danseuse, chorégraphe et pédagogue allemande (1944-), Linke, élève de Wigman à partir de 1964 chez Mary Wigman, poursuit en 1967 les cours de Jooss à la Folkwang-Hochschule. Elle a été interprète pour Pina Bausch de 1970 à 1973, avant de faire ses propres créations.

¹⁰⁷⁵ Notons sa participation aux Jeux Olympiques de 1936, comme beaucoup d'autres danseurs, y compris Laban qui sera exilé, cependant que Wigman connaîtra un autre sort : ne s'exprimant pas de

Kurt Jooss¹⁰⁷⁶ est l'autre grand réformateur de la danse allemande de la période de l'entre-deux-guerres, il sera en outre le professeur de Pina Bausch. Jooss étudie d'abord la musique et le théâtre avant de rencontrer Laban qui lui donnera le goût de la danse. Cependant, il se détache très vite de Laban et ouvre sa propre école à Essen, la Folkwang Hochschule, qui demeure encore aujourd'hui un haut lieu de la danse contemporaine. Dans la période de l'entre-deux-guerres, de nombreux chorégraphes y passeront. Il crée sa compagnie et gagne un premier prix lors du Concours international de la danse de Paris¹⁰⁷⁷ pour *La Table verte – Danse macabre* (1932), ballet qui reste au répertoire de plusieurs compagnies aujourd'hui. Cette pièce met en scène les inquiétudes suscitées par le climat socio-politique délétère des années 30 et est un véritable réquisitoire antimilitariste et contre les manipulations des hommes d'affaires qui tiennent le monde. On retrouve dans cette œuvre les compositions narratives et une dramaturgie du geste qui rappellent le mime. Son vocabulaire chorégraphique développe les principes inventés par Laban, mais auxquels il ajoute des mouvements issus de la danse classique, voire même de la danse traditionnelle et folklorique. Il cherche à créer une unité entre le mouvement extérieur et le vécu intérieur de ses interprètes, en s'efforçant de trouver le « geste juste », par des mouvements clairs, dynamiques et facilement transmissibles à d'autres générations de danseurs, afin de trouver l'essentiel d'une situation et donner à voir une émotion lisible. Par la création de cette grammaire gestuelle, il est l'inventeur de la danse-théâtre, ce qu'on nomme le *Tanztheater*, et que Pina Bausch rendra si célèbre, créant ainsi une esthétique à l'encontre du ballet classique.

En 1933, avec l'arrivée du régime nazi, il sent un climat délétère s'installer peu à peu, surtout parce qu'il est contraint de se séparer de nombreux de ses collaborateurs d'origine juive, et il décide de quitter l'Allemagne pour l'Angleterre en 1934. Il ne retournera en Allemagne qu'en 1947, date à laquelle il reprendra la direction de son école d'Essen, où il formera Pina Bausch et Susanne Linke, et qui l'entraînera à créer le Folkwangballett qu'il dirigera jusqu'en 1968.

Ces nouvelles approches irrigueront toute la création d'après-guerre.

manière ouverte au régime hitlérien, elle sera classée parmi les « artistes dégénérés » de l'époque, son école de Dresde sera fermée et ses danses interdites sur scène. Elle continuera cependant d'enseigner un temps à Leipzig, puis à Berlin où elle créera et enseignera jusqu'à sa mort.

¹⁰⁷⁶ Danseur, chorégraphe et pédagogue (1901-1979).

¹⁰⁷⁷ Créé au Théâtre des Champs-Élysées, dans le cadre du « Concours international de chorégraphie en souvenir de Jean Börlin », organisé par les Archives internationales de la danse.