

# nickel

# vingt deux

la revue semestrielle du Studiolo~IRTS de Lorraine. Automne 2011

## Feuilleton «Dramaturgie»

par Romain Ravenel

## Le Costume de l'Autre XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècle

par Anne Verdier et  
Didier Doumergue

## LE STUDIOLO A VU...

par Pierre Ravenel

- *Stravinsky-Le Roy-  
Sir Simon Rattle*

- *Dialogue avec un hula  
hoop qui se prenait pour un  
vampire.*

## Walk in progress n°1

◆ 19-23 juin 2011 ◆

**Feuilleton Dramaturgie****ANALYSE ET OBSERVATION DU TRAVAIL D'UNE DRAMATURGE POUR LA DANSE : MARIANNE VAN KERKHOVEN**

Romain Ravenel

Marianne Van Kerkhoven est une des personnes qui revendiquent actuellement une activité et un statut de dramaturge dans le champ chorégraphique contemporain. En témoignent différents documents (textes de programmes, écrits théoriques, conférences, etc.) attestant de ses collaborations auprès de plusieurs chorégraphes. Ces documents permettent de retracer le parcours de la dramaturge et sa formation, d'accéder à ses propos sur son propre travail et ceux qui ont été rapportés. A travers son expérience, nous essayerons de dégager les éléments pour compléter le tableau du travail pratique et théorique d'un dramaturge dans la danse, mais aussi pour observer en quoi son travail appartient transversalement aux trois types de dramaturges que nous avons établis précédemment, ce qui nous permettra de conforter l'existence de ces figures et de constater que, plus nous traitons de cette fonction, plus nous sommes conduits à nous pencher sur la notion de dramaturgie plutôt que sur la fonction de dramaturge.

Marianne Van Kerkhoven a étudié la philologie germanique. De 1976 à 1982, elle travaille comme chercheuse à la *Vrije Universiteit Brussel*. Ses considérations politiques et esthétiques ont inspiré plusieurs générations de créateurs de théâtre et de chorégraphes. Dès le début des années 70, elle est aux côtés du premier groupe de théâtre politique en Flandre. Puis, au début des années 1980, elle s'occupe de la dramaturgie des spectacles de danse et de théâtre au *Kaaitheater* de Bruxelles dont elle est toujours un pilier. Elle

a notamment collaboré avec Anne Teresa De Keersmaeker, Jan Lauwers, Josse De Pauw, Jan Ritsema, Peter Van Kraaij, Guy Cassiers, Rudi Meulemans, Emio Greco, Jürgen Gosch et Erik De Volder. Depuis peu, elle travaille également avec une nouvelle génération d'artistes tels Kris Verdonck, Hooman Sharifi, Marijs Boulogne, Merlin Spie et Kate McIntosh.

A l'opéra, elle a accompagné Anne Teresa De Keersmaeker dans sa première mise en scène du *Château de Barbe-Bleue* de Bartók. Elle a également collaboré à *The Woman Who Walked Into Doors* (Kris Defoort, 2001). Elle a enseigné à l'école de danse «P.A.R.T.S.» dirigée par De Keersmaeker et au *Rits* à Bruxelles, à la *Faculté des sciences théâtrales de l'Université d'Anvers* et au *Dasarts* d'Amsterdam. Elle est régulièrement invitée en Europe, au Canada et aux Etats-Unis pour donner des conférences et diriger des ateliers. Elle a publié de nombreux articles sur la danse et le théâtre. «*Etcetera*», le magazine flamand dédié aux arts de la scène, la comptait dans son équipe rédactionnelle de 1983 à 2004. De 1990 à 1995, elle était rédactrice en chef de *Theaterschrift*, un magazine culturel en quatre langues. Un florilège de ses articles a été publié en 2002 dans le livre *Van het kijken en van het schrijven*.

Marianne Van Kerkhoven a remporté plusieurs prix : le prix Blanlin-Evrard ou Prix de la Culture de la KULeuven en 1995; le Prix flamand de la Culture pour les Arts de la Scène en 2004 et le Prix Pierre Bayle de la critique de théâtre (Rotterdam) en 2005.

Comme beaucoup de dramaturges du champ chorégraphique, elle est indirectement liée au monde de la danse. A l'origine, elle est une universitaire-chercheuse, appartenant à une communauté intellectuelle qui exerça une certaine influence sur bon nombre d'artistes contemporains de la scène flamande. Grâce à sa nomination comme dramaturge du *Kaaitheater* de Bruxelles, elle fut étroitement liée aux artistes qui fréquentaient le lieu. Ceci pourrait expliquer sa collaboration à un grand nombre de projets chorégraphiques. Elle possède une expérience de critique et de théoricienne dans plusieurs revues, autre facteur expliquant sa position de dramaturge, car on lui reconnaît des qualités intellectuelles développées par son expérience de spectatrice de danse mais aussi par une connaissance des problèmes et interrogations propres à la création chorégraphique contemporaine. Nous ignorons si elle a eu une formation de danseuse. Cependant son expérience pratique de spectatrice, ses différents parcours théoriques et sa présence permanente dans un lieu de création et aux côtés de chorégraphes lui confèrent des compétences pouvant être mises au service d'un chorégraphe et du processus de création chorégraphique. Le caractère pluridisciplinaire de ses activités la qualifie pour occuper cette fonction.

Dans une conférence datant du 23 mai 2009, Marianne Van Kerkhoven définit la fonction qu'elle occupe : « Je ne suis ni philosophe, ni artiste. Un/e dramaturge est toujours une créature hybride qui en fonction du processus artistique dans lequel il/elle intervient, doit à chaque fois se nourrir de matériaux différents. Cela n'est bien entendu possible qu'à condition de posséder son propre matériau. Et c'est précisément à partir



de ce « propre matériau » que l'on m'a invité à parler aujourd'hui : une histoire personnelle, donc. J'aimerais parler du monde qui est notre maison et de la manière dont nous le regardons, des métaphores que nous utilisons pour en parler, des images que nous évoquons pour le décrire dans l'espoir de le comprendre un peu mieux. »

Dans un premier temps, on notera que la dramaturge explique le caractère singulier de son travail selon le chorégraphe avec lequel elle est associée. Son activité de dramaturge n'est pas unique et peut se décliner selon le processus de création chorégraphique dépendant de la personnalité et des intentions de chaque chorégraphe. Le terme « hybride » renforce cette idée que les dramaturges sont issus de parcours pluridisciplinaires. Présentée comme telle, la fonction de dramaturge est une activité qui s'exerce sur des matériaux (ce que nous avons déjà présenté comme étant *le texte, le corps, l'espace, la musique*, etc.). Cependant, Van Kerkhoven ajoute un nouvel élément : l'image. Ceci pourrait être compris comme la forme des matériaux utilisés dissoute dans le travail chorégraphique.

Pour accentuer la nécessité de sa fonction de dramaturge, Van Kerkhoven poursuit : « La position de l'auteur omniscient appartient sans doute définitivement au passé : personne n'est en mesure de saisir l'ensemble du monde et de se prononcer de manière sensée à se sujet. Mais comment l'artiste peut-il donc trouver sa voie dans cette multitude d'impressions, de pensées, de sensations, de sentiments ? Comment peut-il affronter ce foisonnement ? Comment commencer à démêler cet écheveau ? Comment obtenir cette perception limpide et comment partager ces questions avec le public ? J'essaie de faire un petit exercice. »

Selon la dramaturge, le règne de l'auteur tout-puissant, seul maître de son œuvre, n'est plus. Le temps du metteur en scène-auteur ou du chorégraphe-auteur n'est plus d'actualité car cette notion d'auteur, celui qui crée, se retrouve éclatée au sein des nouveaux collectifs de créations et des nouvelles hiérarchies que l'on peut y observer.



Dans les différentes interrogations, on remarquera que la question qui dominerait l'ensemble serait : comment puis-je transmettre un propos ? La réponse semble être apportée par la fonction de dramaturge et le travail dramaturgique car ici, la dramaturge aide à la création de l'artiste et à la formulation de ce qu'il souhaite exprimer. Il ne s'agit pas de dénigrer le créateur, au contraire, celui-ci est toujours présent. Les questions posées par Marianne Van Kerkhoven concernent « l'artiste » et non le dramaturge. En ce sens, le dramaturge est à considérer comme un appui au processus permettant à l'artiste d'obtenir des réponses à ses interrogations. La question posée par Marianne Van Kerkhoven qui nous apparaît comme relevant d'une activité dramaturgique serait : « Comment obtenir cette perception limpide et comment partager ces questions avec le public ? ». La dramaturgie serait cet « exercice » ou, comme le disait Bernard Dort dans une revue consacrée à la danse : « la dramaturgie : c'est une conscience et une pratique ». Ainsi, le travail dramaturgique est un jeu de questions/réponses entre dramaturge et chorégraphe. C'est à travers ce dialogue et ces échanges qu'émergerait progressivement la dramaturgie.

« Dans ma pratique dramaturgique, je me rends compte chaque jour que nommer les choses donne lieu à un ajustement de la perception de ces choses. Et vice versa. Pour parler de nouvelles réalités, il faut développer un nouveau vocabulaire. Nommer, tenter de décrire ce qui est, me paraît être une première tâche qu'il nous faut accomplir à l'égard de cette réalité troublante qui nous entoure. Pour déchiffrer le monde, nous devons croire qu'il est susceptible d'être décrit. Peut être est-ce là une première perspective, un premier élan. Pour pouvoir comprendre une chose, il faut pouvoir se la représenter. Pour pouvoir comprendre, il faut que la parole, l'image, la pensée et l'imagination fassent alliance. » La dramaturge fait apparaître ici un nouvel aspect de son travail pratique. Même si celui-ci n'est pas référé à un chorégraphe en particulier, l'articulation de « la parole, l'image, la pensée et l'imagination » constitue la synthèse du travail dramaturgique. Si nous devons généraliser celui-ci dans le champ chorégraphique, il serait une activité de tissage entre les matériaux présent sur scène. Ainsi, la parole, les propos d'un chorégraphe ou les mots d'un texte, conduiront à une image qui provoquera une réflexion chez le dramaturge, pensée qu'il s'efforcera d'injecter dans l'image pour créer une structure ou une forme transposable à la scène, dernier espace ou l'imagination, l'intuition et le hasard de la création artistique décideront de sa conservation ou de sa suppression. Le processus ainsi décrit constituerait la base de tous travaux d'un dramaturge face à des matériaux de n'importe quel type. La finalité de cette « alliance » est une partie de ce que cette dramaturge entend aujourd'hui par dramaturgie de la représentation danse.

Nous avons trouvé quelques textes où la dramaturge cite son travail concret même si il n'y est pas détaillé. Nous trouvons d'avantage de textes écrits par elle à propos d'autres chorégraphes et artistes, de ce qu'ils ont désiré montrer et exprimer en créant tel ou tel spectacle.

Afin d'observer son cheminement, nous sommes amenés à citer à nouveau ses premiers propos dans la revue *Nouvelle de Danse* n° 31 parut en 1997.

L'une des premières sources est son travail auprès de la chorégraphe Anne Teresa De Keersmaeker de 1985 à 1990 sur 5 créations : *Bartok/ Aantekeningen, Verkommenes Ufer/ Medeamaterial/ Landschaft mit Argonauten, Mikrokosmos, Ottone, Stella*. Pour décrire cette collaboration, la dramaturge préfère traiter de la dramaturgie plutôt que de la réalité du travail de dramaturge : « En partant de cette expérience restreinte avec une seule chorégraphe, je veux essayer de marquer quelques annotations sur ce qui concerne la notion de dramaturgie de danse aujourd'hui ». Néanmoins, en abordant le métier de dramaturge par la dramaturgie, Marianne Van Kerkhoven nous donne des éléments sur la façon



dont elle exerce sa fonction de dramaturge.

« La sorte de dramaturgie qui m'est familière, n'a rien à voir avec « la dramaturgie de concept » qui depuis Brecht est très en vogue dans le théâtre allemand. Dans cette philosophie de travail un concept est élaboré par le dramaturge en collaboration avec le metteur en scène. [...] Tous les choix qui s'imposent au cours du processus de répétition sont soumis à un test de validité ou de crédibilité par rapport à ce concept : cela décide de leur rejet ou de leur acceptation. [...] La sorte de dramaturgie avec laquelle je me sens liée, et que j'ai essayé d'appliquer tant dans le théâtre que dans la danse a un caractère de « processus » : on choisit de travailler avec des matériaux d'origines diverses (textes, mouvements, image de film, objets, idées, etc.) ; le « matériel humain » (les acteurs/les danseurs) est décidément le plus important ; la personnalité des *performers* est considérée comme fondement de la création plutôt que leurs capacités techniques. Le metteur en scène ou le chorégraphe se met au travail avec ces matériaux ; pendant le processus de répétition il/elle observe comment ces matériaux se comportent et se développent ; c'est seulement à la fin de ce processus qu'apparaît lentement un concept, une structure, une forme

plus ou moins définie ; cette structure finale n'est pas connue dès le début. »

Marianne Van Kerkhoven présente sa position et oppose deux façons de concevoir la nature de la collaboration, mais aussi deux manières de créer la dramaturgie. Pour ce faire, elle utilise une référence au dramaturge allemand (*Dramaturg*) qui fut, à une époque, considéré comme un censeur auprès du metteur en scène, une personne entravant la création, qui lui imposait un parti-pris conforme à l'idéologie sociale et politique dominante afin de délivrer un message précis au spectateur. Dans ce schéma, la proximité entre le dramaturge et le créateur est constante or dans son travail auprès d'Anne Teresa de Keersmaeker, la dramaturge semble intermittente. Elle insiste sur le caractère de « processus » envisagé lors du temps de création. Les matériaux employés sont cités : des objets et les personnes engagées sur scène. Néanmoins, celle qui décide du refus ou de l'acceptation de ce que créent les matériaux reste la chorégraphe et non la dramaturge. Ainsi, on peut supposer que la dramaturge n'est sollicitée que pour l'apport des matériaux et une observation de ceux-ci ; d'où cet aspect de « processus » qui nous est décrit comme un englobement de l'ensemble des choses présentes sur scène et ce qu'elles produisent. L'application de la dramaturgie est inversée, contrairement à un travail préalable en amont ou constant dans la durée auprès du chorégraphe, la dramaturgie est laissée au hasard ou s'effectue sous la forme d'un retour sur la création réalisé à la fin du temps des répétitions. De ce fait, dans le cadre de cette collaboration, nous ne pouvons que présupposer un travail concret, pratiqué sur les matériaux avant ou pendant le processus de création. Ici, ce qui qualifierait la fonction de dramaturge serait « une activité de regard » ou une activité de consultance qui permet de formuler, par la discussion ou les remarques sur ce qui a été vu, le sens qu'ont revêtu les matériaux digérés par la scène. Le terme de « structure » employé par la dramaturge nous fait comprendre qu'ici la dramaturgie de la danse est à comprendre comme le liant qui établit du sens entre les différents matériaux utilisés.

Dans un autre texte, Marianne Van Kerkhoven écrit au sujet de la représentation de *Rosas danst Rosas* en 1983 au *Kaaitheater* de Bruxelles. Ce texte nous éclaire sur la perception de la dramaturge devant cette création : « D'une part des mouvements abstraits, difficiles à qualifier, de l'autre, des mouvements plus concrets, reconnaissables : la main qui lisse les cheveux, qui rectifie la tenue d'une blouse, la tête qui tourne brusquement... Ces gestes qui réfèrent à des gestes du quotidien, possèdent une signification directe. » Ici, la dramaturge a exercé son « activité de regard » et retranscrit la danse d'Anne Teresa De Keersmaeker. Qui plus est, la description des différents gestes nous fait comprendre le caractère de la danse et à quoi celle-ci se réfère : le quotidien, ce qui ne va pas à l'encontre de ce qui a été énoncé ci-dessus sur le matériel humain et la façon dont chorégraphe et dramaturge s'appuient sur les êtres et ce qu'ils sont pour créer une « signification directe ».

« Mais le matériel gestuel n'est pas le seul à continuellement ébrécher l'hermétisme illusoire de la représentation (« de la danse et rien de plus ») et à le pousser dans le sens d'une réalité plus factuelle. Ainsi, pendant l'intermède entre la première et la seconde partie, les danseuses préparent leurs chaises et leurs chaussures, lissent leurs vêtements et reprennent manifestement haleine. »

Nous noterons l'emploi du mot « matériel » qui contextualise le processus réalisé pendant le temps de création. La réflexion se poursuit sur un nouvel aspect de la représentation : la monstration d'une réalité factuelle. Ce procédé d'interaction entre danseur et objet dans un rapport quotidien, renforce encore la signification directe décidée lors de la construction du parti-pris. On remarquera que lorsque Marianne Van Kerkhoven décide d'écrire au sujet de la représentation, elle met en forme les strates de la dramaturgie en décomposant le geste, puis le rapport du geste à l'objet et enfin le temps dans lequel ces actions s'inscrivent. Ainsi, la dramaturgie de la danse fait structure dans la représentation.



« Le matériel gestuel se compose de gestes rapides, durs et énergiques qui répondent aux percussions métalliques. La troisième partie est, tout comme la première, un jeu entre les lignes droites et les diagonales que l'éclairage accentue par des couloirs de lumière. »

Sont mis en avant le geste et la musique qui se « répondent » comme dans un dialogue. L'interaction des différents éléments n'illustre pas les correspondances entre danse, objet, espace, mais plutôt une dissolution de l'ensemble ; une forme unique où chaque matériau ne peut vivre l'un sans l'autre. Ici, c'est au tour de la lumière de sculpter la danse, les corps et l'espace pour renforcer la signification.

« C'est dans *Rosas danst Rosas* qu'apparaissent pour la première fois les champs de tension qui marqueront la totalité des œuvres ultérieures d'Anne Teresa De Keersmaecker : notamment

l'opposition entre les structurelles rationnelles (« pensées ») et les émotions signifiantes, la dialectique entre l'agressivité et la tendresse, ou l'interaction entre l'uniformité (de costumes ou de mouvements) et l'individualité (l'accentuation des différences de constitution entre les danseuses par le port de vêtements identiques, ou les accents singuliers dans l'exécution des mouvements à l'unisson). »

Cette dernière citation, fait le résumé des différents matériaux employés dans le processus de création, mais aussi la façon dont ceux-ci sont traités dans un registre de réflexions qui mêlent plusieurs oppositions thématiques, ce qui pourrait nous donner un exemple de l'élaboration conceptuelle de la dramaturgie voulue dans la représentation. Ce qui nous indique sa constitution serait les procédés employés par la chorégraphe et, peut être, la dramaturge : la singularisation des corps mis en scène et la danse de chacun (le matériel corporel), le costume (objet identique pour tous qui oblige le danseur à se démarquer par l'interprétation), l'altération entre réflexion et émotion (le matériel thématique qui fait apparaître le propos chorégraphique).

Notre dernier point sur Marianne Van Kerkhoven est similaire au précédent mais sur une création de Kris Verdonck : *Box, Dancer # 1, In, Heart, Patent Human Energy, Duet, Rain*. Dans le programme, Marianne Van Kerkhoven apparaît sous le vocable : « dramaturgie ». Le texte de présentation est rédigé par elle-même.

Dans un premier temps, elle essaie de définir le genre de la représentation : « Les différentes formations qu'à suivies Kris Verdonck – arts visuels, architecture et théâtre – se retrouvent dans son travail : on peut situer ses créations à la frontière entre arts plastique et le théâtre, l'installation et la performance, la danse et l'architecture. »

On remarquera que l'entreprise artistique frontière entre les arts a peut être nécessité une aide afin d'être clarifiée pour le spectateur. Ceci pourrait expliquer la présence de la dramaturge chargée de créer la dramaturgie. Contrairement à d'autres exemples, celle-ci semble moins distante du processus de création et du créateur.

La suite du texte concerne ce que l'artiste décide de travailler :

« Ce qui intéresse Kris Verdonck dans son travail, ce n'est pas tellement la juxtaposition de disciplines et de médias mais plutôt la rencontre de leurs essences souvent opposées, et la recherche de moments et de lieux où ces contradictions s'affrontent. »

Clairement énoncé, le travail dramaturgique sur ce type de représentation n'est pas un empilement des différents matériaux sur scène mais l'établissement d'une forme, ou structure, où chaque objet voit sa présence justifiée. Leurs « essences » pourraient être comprises comme ce qu'ils transportent de poétique une fois transformés par le travail dramaturgique ou l'acte de mise en scène. De ce fait, le travail de la dramaturge peut être observé comme la création d'un système ou celle-ci répertorie ce que peuvent signifier les matériaux et cherche, par la suite, des espaces où les différentes significations peuvent s'affronter pour en créer de nouvelles.

Cette présentation du travail et des écrits de Marianne Van Kerkhoven nous amène à émettre plusieurs hypothèses sur la dramaturgie. La difficulté de ce sujet demeure, à savoir : s'agit-il bien là d'un travail propre à la fonction de dramaturge ? Ou, à l'inverse, relève-t-il exclusivement de l'artiste ? Mais encore de façon plus nuancée : peut-il y avoir collaboration sur ce sujet ? Ou alors enfin, est-ce le hasard de la scène qui décide de ce système ?

Ces trois questions sont fondées à partir de nos différentes sources car, même si nous traitons du travail de la dramaturge, nous remarquons que les traces de faits réels concernant celui-ci sont quasiment inexistantes. Globalement, la prise de parole de la dramaturge explique : 1) la position qu'elle occupe auprès d'un chorégraphe, 2) le parcours et le travail de l'artiste ; ce qu'il met en jeu dans le processus de création et dans la représentation. Bien qu'elle revendique ce poste, la dramaturge n'offre pas une description de son travail mais de ce que ce à quoi celui-ci a contribué : la dramaturgie comme activité et forme selon plusieurs facteurs du processus de création. Ainsi, nous nous demandons pourquoi n'y a-t-il pas chez Marianne Van Kerkhoven une écriture du travail sur les matériaux ? Est-ce parce qu'il s'agirait d'une dimension anecdotique du travail ? Ou, serait-on amené à reconsidérer la position du créateur de la représentation ? Ces deux hypothèses nous semblent pertinentes car il semblerait que parler de la dramaturgie à travers l'artiste et ses volontés le remet dans sa position d'auteur, la personne qui signe la représentation, et non le/la dramaturge qui occupe une position d'aide, de consultant (e), de présence constante ou intermittente ; d'œil averti pouvant de temps à autre remplacer celui de l'artiste sur le domaine pratique et réflexif ; ou de transmetteur capable d'expliquer par l'écriture ou la parole comment se crée une représentation et quel sens cela prend.



## Le Costume de l'Autre XVI<sup>e</sup>, XVII<sup>e</sup>, XVIII<sup>e</sup> siècles

Anne Verdier  
Didier Doumergue

Le théâtre a longtemps fait partie des arts mécaniques, considérés comme incapables d'accéder aux sphères supérieures du savoir et, au sein même des études théâtrales et la question du costume n'est devenu un objet d'étude que depuis peu de temps. Elle y trouve pourtant naturellement sa place car l'altérité est centrale à l'avènement du costume de scène.

Le sens profond du costume de scène résulte de son appartenance naturelle au spectaculaire, et, plus généralement, à la fabrication des Images, nouveau domaine de recherche particulièrement exploré ces dernières années, de Georges Didi-Huberman à Marie-José Mondzain, entre autres. Ces auteurs mettent en évidence qu'il n'y a d'image qu'au prix de l'absence de l'objet représenté, dont l'image fait par essence le deuil, en représentant cet objet comme Autre<sup>1</sup>. L'absence est la matrice de la figuration de l'altérité. La « re-présentation » du même, toujours « Autre », donne à voir, en premier lieu, l'absence même de l'objet représenté, caractéristique commune à toutes les formes de représentation. C'est bien ce que l'on constate dans le costume de l'altérité, qu'il apparaisse sur scène ou dans une représentation picturale. Théâtre et art pictural entretiennent dès la Renaissance des rapports étroits : ils se précèdent l'un l'autre,



1 M.-J. Mondzain écrit par exemple: «L'image est toujours l'image de quelque chose mais aussi ce dont elle est l'image lui est étranger, substantiellement. Toute image est image d'un autre, même dans l'autoportrait» in *L'Image peut-elle tuer?*, Bayard, Paris, 2002 (nouvelle édition 2009, p. 33) ou : «toute image fait un deuil : la vie de la chair iconique renonce à la fusion corporelle. Point d'image sans dépossession, toute image fait le deuil d'un corps pour faire vivre un désir», in *Le Commerce des regards*, Seuil, Paris, 2003, p. 52.

2 Aby Warburg, « notes inédites pour la conférence de Kreuzlingen », in Philippe-Alain Michaud, *Aby Warburg et l'image en mouvement*, Paris, Macula, 1998, p. 264-265.

tour à tour, puis s'éloignent en se hiérarchisant. Le costume de scène est un segment des arts de la surface (arts graphiques ou art pictural), matière inanimée s'inscrivant dans l'image scénographique à l'intérieur des arts du temps (fête, danse ou théâtre), où il a besoin du corps vivant qui l'anime et qu'il prolonge. Comprendre la figuration de l'altérité par le costume de scène nécessite la prise en compte de cette double appartenance. Dans sa célèbre conférence de Kreuzlingen, l'historien de l'art Aby Warburg analyse le passage de l'animé à l'inanimé comme une capacité humaine à s'étendre au-delà de sa limite organique. Il pointe le tragique de cette extension en se référant notamment au costume : «...il existe effectivement pour l'homme un état qui peut l'unir à quelque chose- justement en portant [Aby Warburg note en marge de son tapuscrit: « le tragique du costume étranger »] ou en maniant quelque chose- qui lui correspond, mais qui ne coule pas dans ses veines. Le tragique du costume et de l'outil est l'histoire de la tragédie humaine (...)»<sup>2</sup>. Sans entrer dans les développements warburgiens qui aboutissent à la problématique des « formules de pathos » et de l'expression pathétique<sup>3</sup>, nous retiendrons que le tragique dont le costume est vecteur est aisément assignable au rapport entre les données vivantes du corps et du Verbe et les dimensions spatiales des choses et de l'Image, à la visibilité de l'absence et à son lien avec la mort, et surtout à l'entrée dans le symbolique.

Parce qu'il est représentation, le théâtre est par définition le lieu de l'avènement de l'Autre, présentifié par l'Image. Lorsque cet Autre est un être humain, c'est le costume de scène qui le fait entrer, comme figure, dans l'Image donnée à voir au spectateur<sup>4</sup>. Cette contribution à la figuration est étroitement liée à l'iconicité du costume de scène. C'est ce qui rend ensuite le théâtre apte à montrer l'Autre dans le costume. Le processus qui aboutit à créer le costume de l'altérité s'effectue en trois temps : par son passage de statut de vêtement social à celui

3 Cf sur ce point Georges Didi-Hubermann, *L'Image survivante*, Minuit, Paris 2002, deuxième partie «L'Image-Pathos», p. 117 à 220.

4 P.-A. Michaud formule cette idée en étudiant l'essai d'Aby Warburg sur les costumes de scènes des Intermèdes de 1589 (*op. cit. infra*) : «...les costumes et les déguisements, le vêtement - mais aussi les masques et les coiffures, les bijoux et les fards- sont chargés de propriétés symboliques : ils conduisent le corps au seuil de sa propre comparaison » in P.-A. Michaud, *op. cit.*, p. 165.

5 Dans les Mystères et les Passions du Moyen-Âge, interviennent, certes, des personnages de rois orientaux ou de romains ainsi que des personnages de juifs occupés par exemple à clouer le Christ sur la croix. Ces derniers sont traités avec outrance dans l'attitude féroce et le discours haineux, mais ce n'est pas leur costume qui les distinguent des spectateurs contemporains. Nous en verrons les raisons dans notre deuxième point. Les trois Marie se pressant autour de la croix, qui constituent d'après Gustave Cohen la première tentative de dramatisation au Moyen-Âge, sont interprétées par des moines revêtus de leur dalmatique (in *Histoire de la Mise en scène dans le théâtre français du Moyen-Âge*, Paris, Champion, 1906, nouvelle éd. 1951, p. 18..

6 Voir par exemple les costumes du *Ballet de la douairière de Bilbahaut*, dansé par Louis XIII en 1626, dessins de Daniel Rabel, Musée de Louvre, département des arts graphiques, Marie-Françoise Christout, *Le Ballet de Cour au XVII<sup>e</sup> siècle*, Genève, Minkoff, 1987, et Mark Franko, *La Danse comme texte, Idéologies du corps baroque*, Brest, Kargo, 2005.



de vêtement de scène, le costume indique en premier lieu le changement d'identité de l'acteur qui devient personnage, sur scène : le costume est d'abord le vêtement du personnage. Le fondement du costume de l'altérité dans la Représentation (le personnage est un « autre ») est commun à tous les costumes de scène. Le costume indique ensuite l'altérité du personnage lui-même, notamment par rapport à l'espace et l'on parlera d'altérité géographique, ou par rapport au temps, et l'on parlera d'altérité historique.

C'est parce que le comédien s'incarne dans le personnage, en devenant pour ainsi dire un autre que lui-même, que le spectateur identifie l'image proposée comme une apparition matérielle d'une immatérielle et accepte ce premier niveau de l'altérité. Brecht a bien analysé la migration de l'identification qui passe du comédien au spectateur. Ce niveau commande tous les autres, faisant accepter de même la représentation d'un autre géographique (qui ne vivrait pas dans la même contrée, ou proviendrait d'une contrée étrangère), puis historique (une personne ne vivant pas à la même époque que celle du spectateur).

Nous émettons l'hypothèse qu'entre le XVI<sup>e</sup> et le XVIII<sup>e</sup> siècles le costume de l'altérité dans la représentation et celui de l'altérité géographique apparaissent tout d'abord dans les carnivals, fêtes, défilés, processions, événements spectaculaires de rue, avant d'émigrer dans les ballets de Cour, ou d'autres spectacles comme la tragi-comédie ou la comédie. Quant au costume conforme à l'époque représentée, que nous appellerons par commodité « costume historique », il se développerait également, mais plus tardivement, dans les fêtes de la Renaissance, les intermèdes et les ballets. Puis il s'exporterait peu à peu dans la tragédie à partir du deuxième tiers du XVII<sup>e</sup> siècle.

## I - la constitution du costume de scène : de la fête participative à la représentation théâtrale

Dans tous les espaces de représentation de l'inversion que sont les réjouissances du Carnaval, des mascarades ou des fêtes, l'Autre, le « différent », est tout d'abord conçu comme un double inversé. On relève la trace des premiers costumes de l'altérité géographique dans les fêtes de Cour et les Entrées Royales dès 1385<sup>5</sup> : par exemple, des Turcs pour le mariage d'Isabeau de Bavière, ou « un grand porc-épic mené par deux Maures » pour l'Entrée de Louis XII en 1498. Le plus souvent ce sont les gentilshommes de la Cour qui portent ces costumes pour les jeux de bague où ils se présentent masqués et vêtus « à l'égyptienne », « à la mauresque », « à l'albanaise », ou « en amazone ».

La représentation de l'étranger est une attraction dont la Cour raffole. Par exemple, sous le court règne de François II, (1559-1560) le duc de Nemours remporte une course de bague, « habillé fort gentiment en femme égyptienne, avec son grand chapeau rond ou capeline sur la tête, à l'égyptienne, sa robe et cotte tout de velours et taffetas fort bouffante portant une petite singesse qui donnait fort à rire aux regardants ».

Dès la fin du XVI<sup>e</sup> siècle, les ballets de Cour proposent au spectateur des images de l'altérité, qu'elle soit géographique dans les costumes d'étrangers, ou de pure fantaisie lorsque les costumes habillent les danseurs en instruments de musique ou en allégories de métiers par exemple<sup>6</sup>. Le costume de l'altérité réintègre par le rire ou le conflit l'« autre » lointain et différent, il s'approprie l'« étrange-étranger » par mimétisme et, en incarnant sa figure, son costume et sa gestuelle, il prend barre sur celui qui est souvent considéré comme un ennemi, en même temps qu'habitant un monde merveilleux qui fait rêver.

C'est donc d'abord dans les costumes de festivité que l'on représente l'autre dans sa différence, et ceci bien avant l'entrée de ces costumes dans l'image picturale.

## II- La représentation théâtrale, source de la représentation de l'altérité géographique dans la peinture

### - la représentation théâtrale projetée dans l'espace-temps actualisé

Lorsque la peinture de la Renaissance s'orient vers une certaine forme de réalisme, elle représente à son tour l'altérité, mais en tant que projection de sa propre réalité, comme le montre, par exemple, Mikael Baxandall dans « *L'Œil du Quattrocento* » : « le peintre était par profession celui qui visualisait les histoires saintes », et la représentation picturale n'était pas autre chose qu'« une combinaison de la peinture et des processus de visualisation que le spectateur avait antérieurement opérés sur le même sujet ». Il se réfère à un manuel de méditation écrit en 1454 à l'intention des fillettes, afin de leur expliquer

l'importance des représentations intérieures dans le processus de la prière : « pour mieux graver l'histoire de la Passion dans ton esprit, il est utile et nécessaire d'en fixer les lieux et les personnages dans ton esprit : une ville précise par exemple qui sera la ville de Jérusalem, en pensant à une ville que tu connais bien, et tu dois aussi évoquer dans ton esprit certaines personnes, des gens que tu connais bien, pour représenter les personnages de la Passion ». La distance géographique entre bien dans ce champ du réel et l'enrichit d'une représentation de l'altérité. La sensibilité à la distance historique et sa figuration n'advient que beaucoup plus tard.



### - la naissance du costume de l'altérité

Dans la représentation théâtrale, comme dans la représentation picturale, la participation du spectateur se sublime exclusivement dans le regard qui le met à distance et, lorsque la peinture intègre à son tour des éléments de l'altérité dans les costumes, c'est parce qu'elle se réfère très précisément à des spectacles de rue dans lesquels ce sont les costumes qui permettent de différencier les protagonistes de l'action de ceux qui les observent.

C'est ce que constate Ludovico Zorzi dans son étude du *Cycle de Ste Ursule* peint par Carpaccio, à Venise, à la fin du Quattrocento<sup>8</sup>. Les neuf compositions du cycle, fortement théâtralisées, semblent donner l'image d'une représentation sacrée. La liberté de Carpaccio, écrit Zorzi, est due : « non pas à son imagination d'artiste (...)

8 Ludovico Zorzi, *Carpaccio et la Représentation de Sainte Ursule*, Paris, Hazan, 1991, pour l'édition française, traduction de Jean-Paul Mangannaro, Daniel Dubroca et Jean-Christophe Bailly.

9 Nous soulignons.

mais plutôt à des spectacles<sup>9</sup> auxquels il avait l'occasion d'assister en ces années-là à Venise : influence d'autant plus vive et diverse que des genres parallèles très variés existaient à Venise, de la *mommaria* dont le sujet était profane, à l'action sacrée défilant dans les rues en ayant pour fond la scénographie réelle de l'image urbaine ».

Ce sont des citoyens vénitiens qui prennent part à la représentation du *Martyre de Ste Ursule*, en qualité d'acteurs et de spectateurs. Le peintre les a représentés dans leurs vêtements traditionnels, tout au plus différenciés en habits de cérémonie et en vêtements quotidiens. Zorzi montre comment, dans « *le Retour des ambassadeurs* »,

l'une des compositions du cycle, Carpaccio met en valeur sur la jambe tendue d'un personnage ainsi que sur sa manche une broderie splendide, qui caractérise le costume de gala de la « compagnie de la Calza » chargée de la représentation. « Ce procédé, écrit-il, permet au peintre d'exprimer l'essentiel de l'habillement, ce pour quoi il passe du stade d'habit d'utilisation quotidienne (même somptueux), à celui de vêtement de cérémonie, sinon (...) de « costume » théâtral au sens spécifique du mot ». Et il ajoute : « Nous pouvons même être certains que l'habit porté par ce personnage représente () l'une des premières attestations de la différence entre le **vêtement de tous les jours et le vêtement des jours de fête**<sup>10</sup>, c'est-à-dire le costume spécialement réalisé pour une occasion «différente», comme la participation à une cérémonie publique ou bien encore à un événement spectaculaire invitant au « travestissement » ».

Grâce à ce détour par l'art pictural, nous assistons à la naissance du costume de scène comme « hétérotopie » dirait Foucault, l'altérité étant celle d'une circonstance exceptionnelle, par un processus de spectacularisation relevant d'une situation de fête. Et simultanément l'altérité géographique apparaît dans les costumes des étrangers participant à la fête.

Aux signes du statut social, de l'âge, du sexe, de la situation, le costume ajoute ceux de la provenance géographique<sup>11</sup>.

### - l'altérité géographique précède l'altérité historique

*La Légende de Ste Ursule* se déroule dans les deux royaumes de Grande et Petite Bretagne situés de part et d'autre de la Manche, le premier, chrétien, où vit Ursule, et le second, païen, où habite son fiancé. Carpaccio, conformément à l'habitude de son temps, situe les événements dans un espace-temps actualisé : la Venise contemporaine. Alors que l'histoire de la sainte date du VI<sup>e</sup> siècle, les costumes se réfèrent à ceux des contemporains, vénitiens pour les chrétiens ou étrangers, pour les païens. « Pour caractériser ces derniers, commente Zorzi, Carpaccio les peint avec de larges chapeaux exotiques, hauts en couleurs, de hauts bonnets en feutre et des chapeaux à plumes à large bord (...) pouvant se référer à une mode du nord, inconnue des vénitiens, et (...) désignant immédiatement des étrangers ».

9 Nous soulignons.

10 CF Anne Verdier, *L'Habit de théâtre*, Lampsaque, Beaulieu-Vijon, 2006, collection studio essais.

7 Mikael Baxandall, *L'Œil du Quattrocento*, Paris, Gallimard, 1972.

Il n'y a pas encore, dans cette représentation picturale, de désignation de l'altérité historique par le costume, bien que celle-ci soit déjà connue : c'est en effet vers la même époque que Cesare Vecellio publie à Venise son « *Recueil des Costumes anciens et modernes du monde entier* ». Vecellio dessine très fidèlement des « costumes anciens des Romains », en différenciant avec minutie consuls, tribuns, patriciens et soldats, allant jusqu'à présenter des « costumes très anciens des Romains ». Il indique ses sources en mentionnant parfois qu'il a trouvé la description d'un costume dans un texte ou qu'il l'a observé dans d'anciennes sculptures.

### III. le costume de fête, fondement du costume historique

A la Renaissance, l'Histoire n'est pas encore l'Histoire, elle est « expression vivante » en résonance avec l'Antiquité, éloignée du souci de vérité historique et manière singulière de penser l'Histoire. Edouard Pommier, dans son ouvrage *Comment l'art devient l'Art*<sup>2</sup> étudie les représentations au XV<sup>e</sup> siècle de Cléo, la Muse de l'Histoire. Ces représentations annoncent ce que Cesare Ripa énoncera un siècle et demi plus tard : l'équivalence de l'Histoire avec la Renommée qui répand la gloire : « *L'Iconologie* de Cesare Ripa, dont la première édition est publiée en 1593, contient un article « *Historia* », accompagné d'une image. Le texte résume une conception traditionnelle venue de Cicéron qui fait de l'histoire « la maîtresse de la vie, la lumière de la mémoire, et l'inspiration des actions humaines ». L'Histoire c'est l'enseignement des faits du passé utiles à la formation intellectuelle et morale des hommes et susceptibles de les guider dans leur action. L'Histoire écrit donc sur son livre les « actions notables des hommes » et les présente avec vérité, ordre et harmonie. La gravure la montre comme une femme ailée, car sa mission est de diffuser à travers les parties du monde et la succession des temps les faits dignes d'être connus. L'Histoire se confond avec la Renommée, et l'image de Ripa est proche de l'Histoire qui note les conquêtes de Trajan, sur sa colonne, et qu'une inscription, recopiée au XVI<sup>e</sup> siècle, identifie à la Victoire.

Les costumes *all'antica* seront tout d'abord des costumes de héros mythologiques portés dans des fêtes, mascarades et défilés. Le costume de l'altérité historique procède tout autant que celui de l'altérité géographique du costume de fête et résonne également dans les Oeuvres picturales, à une époque où sont encore organiquement liés les arts vivants et les arts picturaux. Pour Aby



Warburg, dès la Renaissance, les participants aux diverses fêtes éprouvent dans leur corps la représentation d'un Autre historique. Il développe cette idée notamment dans un essai consacré aux costumes des Intermèdes de *La Pellegrina*<sup>3</sup>, spectacle grandiose présenté lors des noces de Ferdinand de Médicis et de Christine de Lorraine en 1589. En observant les dessins des costumes des divinités et des nymphes figurant dans ces Intermèdes, il constate que certains mouvements vivants effectués par les danseurs semblent inventer la plastique attribuée aux personnages antiques par les peintres de la Renaissance chez qui Warburg les retrouve : « toutes les formes intermédiaires entre la vie réelle et l'art dramatique dont faisait partir la procession mythologique ou allégorique (...) offrait à la société du temps l'occasion de voir en chair et en os les figures célèbres des temps anciens »<sup>4</sup>. Cette réactivation dans la vie profonde des formes d'expression qui avaient pu appartenir à l'Antiquité, s'accompagne de costumes inspirés de la cuirasse romaine que l'on observe, à l'époque, avec un intérêt renouvelé, sur les sculptures ou les bas-reliefs antiques.

A partir de la Renaissance, lentement, les arts picturaux conquièrent leur autonomie et leurs lettres de noblesse. Ils feront bientôt partie des « Beaux-Arts », abandonnant le théâtre aux arts mécaniques. La tragédie de Rotrou, *Le Véritable Saint Genest* offre, un exemple particulièrement parlant de cette disjonction<sup>5</sup>. A l'acte II, scène 1, la didascalie indique que le comédien et chef de troupe Genest se prépare à jouer le rôle d'Adrian. Tout en enfant son costume, il s'adresse au décorateur du théâtre et lui dit à propos de son décor :

« Il est beau ; mais encore avec peu de dépense, Vous pouviez ajouter à sa magnificence, (...)

*Draquer mieux ces habits*<sup>6</sup>, reculer ces paysages, Y lancer des jets d'eau, renfondrer leurs ombrages ».

A ce stade de la représentation, le public voit une toile peinte inspirée de modèles historiques : personnages dénudés, ou vêtus de drapés, d'inspiration mythologique, sculptures ou trompe-l'oeil, et une seconde antiquité, historique (et non plus mythologique) et « chrétienne » grâce à la présence d'un personnage « historique » interprété par un comédien, sans doute Bellerose ou peut-être Floridor, déjà costumé en *Genest*, qui change de costume sur scène pour jouer le rôle d'Adrian, ministre de l'empereur. « L'habit de théâtre » convoque l'Antiquité à sa manière, c'est-à-dire avec un costume de forme contemporaine. comme l'atteste en 1646, l'année même où l'on joue *Le Véritable Saint Genest*, une sentence du tribunal condamne Madeleine Béjart à mettre en gage les costumes de *l'Illustre-Théâtre* pour payer les dettes de la troupe, alors que Molière est déjà parti en province. Ce document ne mentionne que trois costumes, dont un « habit à usage d'homme de velours noir en broderie de soie bleue et rouge, composé d'un pourpoint tailladé de satin bleu, un haut de chausse et un manteau doublé aussi de velours noir ». Le velours est une étoffe réservée à la noblesse et convient donc pour jouer un personnage de haut rang comme doit l'être le héros tragique et il s'agit vraisemblablement d'un costume de tragédie (qui, avec la farce, constituait le répertoire de la troupe dans ces années là).



On peut donc imaginer un acteur vêtu d'un costume de forme contemporaine : pourpoint, haut de chausse de couleurs vives, (la couleur de feu, les différentes déclinaisons du rouge, le vert, sont les couleurs des costumes les plus fréquemment relevés dans les inventaires après décès des comédiens<sup>7</sup>), rehaussé de passements brillants, ou de velours noir brodé de soie comme celui de *l'Illustre Théâtre*. Au début de l'acte II, il mettrait un manteau, ou changerait de pourpoint. Une chose est certaine : ni Bellerose qui s'habille en Genest pour jouer un comédien romain, ni Genest qui s'habille en Adrian qui est également un romain, ne s'habillent en romains tels que la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle les représente, c'est-à-dire en drapés. Nous prenons donc bien acte d'un écart entre la représentation de l'Antiquité par la peinture et par le costume : le décor n'hésite pas à donner une image réaliste de l'Antiquité lorsqu'il cite un environnement architectural antique figé, mais les personnages vivants de l'action interprétée par des comédiens portent des habits de théâtre aux formes contemporaines alors que dans la peinture de l'époque ces mêmes personnages sont déjà vêtus de costumes « historiques ».

### IV du costume de ballet au costume de Tragédie

Présentifiée dans les fêtes et les mascarades, la représentation codifiée de l'Antiquité se poursuit dans le costume de ballet, dont l'exemple le plus fameux et le plus significatif est celui que porte le roi lorsqu'il danse son propre rôle de roi. Ce costume constitue la transposition curiale de la cuirasse romaine et du casque surmonté d'un imposant panache de plumes que portait tout chef militaire. Le plus célèbre est celui que porte le jeune Louis XIV lorsqu'il danse le rôle d'Apollon dans *Le Ballet royal de la nuit* (1653).

Peu à peu, ce costume de ballet « à la romaine » s'exporte au théâtre dans le costume de tragédie. Une gravure d'Abraham Bosse sans doute antérieure à 1637 représente déjà sur la scène de l'Hôtel de Bourgogne un comédien vêtu « à l'antique » au milieu de personnages vêtus de pourpoints et l'on relève les premières traces d'« habits à l'antique avec corps et lambrequin » dans les inventaires après décès de comédiens tels que André Boiron (1658) ou Joseph Béjart (1659). Ce costume perdure sous cette forme durant près d'un siècle. Il cite le roi qui danse et qui réorganise le monde autour de lui, faisant entrer visuellement le geste démiurgique sur la scène du théâtre.

Après 1680, lorsque le souvenir du roi qui danse s'estompe, le costume de tragédie dégénère dans un luxe totalement vidé de sa signification. Il s'orne de façon hyperbolique d'éléments ressortissant uniquement à la mode. Il se couvre d'une profusion de dentelles et de rubans et n'a plus qu'un rapport très vague avec la structure de la cuirasse romaine. Dès les années 1750, Les réformateurs du costume, comme Lekain ou Mlle Clairon, veulent, au nom de la vraisemblance, bannir ce luxe du costume, mais ce n'est qu'à la toute fin du siècle que Talma parviendra à imposer sa réforme en paraissant sur scène drapé dans une toge.

Avec les costumes d'*Esther* (1689), il semble qu'il se produise un tournant. Racine, dans sa préface, commente le choix des costumes portés par les demoiselles de Saint-Cyr :

« je crois, écrit-il, qu'il est bon d'avertir ici que bien qu'il y ait dans *Esther* des personnages d'hommes, ces personnages n'ont pas laissé d'être représentés par des filles avec toute la bienséance de leur sexe. La chose leur a été d'autant plus aisée qu'anciennement les habits des persans et des juifs étaient de longues robes qui tombaient jusqu'à terre »<sup>11</sup>. Des jeunes filles ne peuvent décentement s'habiller en hommes, mais les longues robes des prêtres hébreux leur permettront de jouer des rôles masculins sans heurter la bienséance : le costume historique procède ici du costume exotique. Il faut toutefois souligner que Racine cherche à être fidèle à des sources historiques, non par souci de vraisemblance historique mais pour observer l'adéquation à une règle bien contemporaine, qui est celle de la bienséance. Le costume de l'altérité historique est paradoxalement tout empreint d'une signification purement contemporaine, ce qui le caractérisera définitivement.

#### V aspects du costume oriental au XVIII<sup>e</sup> siècle

11 Racine, *Théâtre - Poésie*, éd. G. Forestier, Paris, Gallimard, Pléiade, 1999, p. 947. Cf. sur ce sujet : Anne Verdier et Didier Doumergue : « Les costumes d'Esther ou le retour au désordre » in *Conversations entre les Muses*, sous la direction de Lise Sabourin, Nancy, PUN, 2006.

Au cours du XVII<sup>e</sup> siècle, s'étaient élaborés des costumes exotiques de convention : indiens emplumés, sauvages vêtus de peaux de bêtes, turcs, égyptiens aux vêtements rayés, en turbans et babouches. L'imaginaire oriental nourri, entre autres, par *Les Contes des mille et une nuits* traduit en français en 1701, associe luxe et exotisme : soieries, broderies, diamants, perles et pierres précieuses irriguent récits et contes et ornent maint costume de scène d'inspiration orientale. Le costume exotique fascine plus que jamais car il permet de conserver les marques contemporaines de luxe et de fantaisie en passe d'être bannies des autres costumes.

Les données historiques sont désormais considérées

Parce que la création du costume naît dans l'incarnation symbolisante des fêtes nécessitant une participation corporelle active, la figuration de l'Autre, concrète et vivante, renvoie surtout à Soi. Le costume de l'Autre est un jeu du Soi, depuis le double inversé jusqu'à la domestication de l'autre. Le costume de l'altérité géographique se développe en une sorte d'avatar du costume de l'altérité historique qui occupera jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle une place centrale au théâtre où il est continuellement justifié par une « conception archéologique de l'histoire »<sup>14</sup> véhiculant l'idée que l'on doit se rapprocher des sources. Mais, loin de figurer l'Autre avec fidélité ou vérité, le costume donnera alors tous les signes du



comme une source d'inspiration qui permet d'imposer cette revendication contemporaine. Tuniques, manteaux, coiffures, chaussures, sont minutieusement dessinés, analysés, commentés et donnés en modèle aux tailleurs comme ce costume de Brizard dans le rôle d'Oroès de *Sémiramis* de Voltaire (1748)<sup>12</sup>. Il est vêtu d'un long manteau et coiffé d'une tiare. Ce costume correspond parfaitement au costume d'Assuérus tel que le décrit un ouvrage contemporain à la pièce et qui se réfère aux ruines du palais des rois détruit par Alexandre et aux vestiges qu'on y a retrouvés.

Toutefois, ces traits de l'altérité géographique accueillent les éléments caractéristiques du costume de convention à la française : le portrait de Lekain en Gengis Khan, dans *L'Orphelin de la Chine* De Voltaire (1750)<sup>13</sup> montre un personnage vêtu d'une peau de bête qui souligne le soi disant caractère primitif du mongol. Mais, Simultanément, sa coiffure de plumes, dans la pure tradition du costume de tragédie à la romaine, rappelle avec des codes français que l'acteur joue le rôle d'un chef militaire étranger.

12 Gouache de Fesch et Whirsker, Comédie Française.

13 Gouache de Fesch et Whirsker, Comédie Française

positivisme historique et renverra davantage encore aux débats que suscite à cette époque la Mise en scène.

Ce combat, purement idéologique, contre l'approximation historique et les anachronismes débouche enfin sur l'idée de transposition, une autre approche de l'altérité, pointée, par exemple, en 1923 par la costumière du théâtre du Marais à Bruxelles, Madeleine Vanderborgh : « Pour le théâtre □ à ce qui semble une certaine transposition est [donc] presque toujours nécessaire, plus libre quand il s'agit de costumes rappelant les époques plus éloignées de nous, moins libre mais tout aussi nécessaire pour les costumes

contemporains. Le choix de la déformation utile et sa mesure constitue une partie considérable de l'art du costume ». Et elle ajoute, en s'excusant presque : « Rien de bien particulier, d'ailleurs en tout cela et l'on éprouverait quelque honte à réaffirmer ces principes généraux communs à tous les arts, si on ne les voyait trop souvent sacrifiés quand il s'agit de décoration de scène et de costumes de théâtre »<sup>15</sup>.



14 Daniel Roche, *La Culture des apparences*, Paris, Fayard, 1989.

voir sur ce point : Anne Verdier et Didier Doumergue, « Faux et vrais témoignages, distance antique et réalité scénique en 1646. Perspectives cavalières sur les véritables habits à la romaine dans *Le Véritable Saint Genest* », in *Littératures classiques* n° 63, automne 2007.

15 Madeleine Vanderborgh, « Quelques mots à propos des costumes de théâtre », in *L'Invention de la Mise en Scène, Dix textes sur la représentation théâtrale 1750-1930*, réunis et présentés par Jean-Marie Piemme, Bruxelles, Labor, 1989, p. 226-227.

## LE STUDIOLO A VU. ...

**Stravinsky- Le Roy-  
Sir Simon Rattle**

Pierre Ravenel

Sortant du Centre Pompidou, l'autre soir, j'étais heureux. Je venais d'y voir l'*opus* (terme qui désignait jadis le travail et son résultat) de Xavier Le Roy *Le Sacre du printemps*. Une agréable confusion s'installait dans ma tête comme parfois au sortir d'un spectacle qui vous touche parce qu'il réveille en vous des souvenirs que l'on pensait trop enfouis pour refaire surface un jour, qu'il éveille des envies de reprendre le récit d'histoires déposées plus qu'abandonnées et d'en commencer d'autres.... Joyeuse impureté. J'étais incapable de choisir au milieu de toutes ces impressions, puis vint le moment où j'allais chercher à tracer les contours d'une carte pour sortir du territoire de ces mémoires.

Une fois rentré chez moi, je résistais à emprunter des voies qui s'offraient spontanément à moi. Les noms de Latour et Goffman (deux auteurs que je continue à pratiquer comme un danseur qui ferait ses gammes à la barre ou au sol) s'imposaient comme des évidences s'agissant du travail de Xavier Le Roy. Non, cette fois-ci il me fallait chercher ailleurs pour ouvrir d'autres voies et échapper à ce qui s'apparente à des « autoroutes de la pensée » trop souvent empruntées lorsqu'il s'agit d'articuler une parole à un événement chorégraphique. J'avais envie de quitter le grand trafic pour me retrouver sur des chemins moins fréquentés, pas encore balisés, du moins pas par moi.

«Préférer avancer lentement, sur des petites routes, à pied, et en payant de sa poche tout le coût du déplacement».

A une heure plutôt avancée de la nuit, j'entrepris la lecture du livre de Peter Szendy *ECOUTE, une histoire de nos oreilles*. Livre acheté depuis longtemps mais qui était encore dans les limbes. Pas tout à fait inconnu mais pas familier non plus. En une heure de temps une série de termes finit par s'imposer : l'écoute, la signature, l'adresse, l'arrangement et la traduction. J'avais *Le Sacre* d'un côté, ce livre sur l'*écoute* de l'autre. Et sans doute d'autres livres encore comme je ne tarderais pas à m'en apercevoir. J'entrepris quelques assemblages dont je livre ici quelques exemples.

Depuis longtemps intrigué et convaincu à la fois (on me pardonnera cet oxymore) par le geste qui consiste à indiquer à quelqu'un un objet qu'il va, comme par enchantement, se mettre à désirer, je reconnaissais dans ce spectacle cette forme qui m'était familière mais qui portait cette fois-ci sur l'*écoute*. Moment rare où le spectateur qui fictionne aussi croit reconnaître et se reconnaît dans le miroir qui lui est tendu ou dans l'invitation qui lui est faite à entrer en conversation. La reconnaissance peut s'entendre ici dans les deux sens. Etre reconnaissant à quelqu'un de dire ce qu'on attendait « enfin une parole ! » et se trouver des « airs de famille » avec quelqu'un ou quelque chose. C'est ce que fait la dramaturge Myriam Van Imschoot dans un échange de *Lettres sur la collaboration* quand elle reconnaît ces airs de famille dans les travaux de Jérôme Bel et Xavier Le Roy. Elle rapproche sans les confondre les

travaux de ces deux chorégraphes. Elle ne compare pas l'un à l'autre, mais l'un *avec* l'autre ce qui suppose qu'elle y trouve des points communs mais aussi des différences.

« J'aimais faire écouter mes écoutes » nous dit Peter Szendy. La concision de la formule, l'aveu contenu dans le propos qui porte la marque du plaisir si peu souvent pris en compte par la critique alors qu'il est en jeu constamment dans le fait d'aller voir quelque chose, me ravirent immédiatement. Non seulement je m'y reconnaissais, « je me voyais » comme on dit, raconter un film, une pièce, ou d'autres choses qui faisaient partie de mon Panthéon (*Celui par qui le scandale arrive* de Vicente Minelli, les dernières pièces de Ibsen, des cafés viennois ou l'on s'arrête en se disant qu'on y reviendra...), mais je reconnaissais ce geste dans le spectacle de Xavier Le Roy et, au-delà, dans le geste artistique lui-même d'artistes qui décidèrent d'écouter leur histoire, l'histoire de leur art, l'histoire (avec un grand H) tout court. De ne plus avoir la mémoire courte et de faire spectacle de la *matière même* constituée par leur écoute. Au théâtre, les metteurs en scène que nous aimions étaient de grands « écoutants ». De la musique j'ignore tout sinon qu'elle doit bien avoir des choses à nous apprendre ce qu'écouter veut dire... Plus loin il ajoute : « j'aimerais signer mon écoute..... l'écoute..... commence avec ce désir légitime d'être signée et adressée à d'autres ». Xavier Le Roy signe son écoute et nous l'adresse et par là même, sans le vouloir mais en l'espérant peut-être, il nous invite à en faire autant. Dans l'échange qui suivit la représentation les spectateurs étaient invités, pour ceux qui le souhaitaient, à échanger avec le *performeur* redevenu un des leurs. Netteté du geste qui vient souligner que le danseur, l'acteur appartiennent au monde commun, qu'il s'absorbe à un moment dans une tâche ou une action qu'il décide de nous montrer pour rejoindre ensuite la commune humanité. Pas de coupure maintenue entre profanes et initiés. Naissance spontanée d'un « forum hybride » qui peut accueillir des formes d'expertises et d'expériences différentes. Xavier Le Roy, qui connaît bien le monde de la science, montre qu'il ne confond pas la recherche « en laboratoire » et la recherche à « ciel ouvert » pour parler comme Michel Callon. Dans son laboratoire (?), atelier (?), studio (?), Xavier le Roy a vu un jour un chef d'orchestre répéter le *Sacre du Printemps* et c'est bien l'écoute de ce geste qu'il finit par signer et nous adresser.

En laissant venir à lui, non sans risque, des *Sacres* comme autant de spectres dont il restitue la trace de leur passage, « les mains de l'artiste proposent une semblance, mais n'imposent aucune présence ». Xavier Le Roy pourrait nous donner à voir l'*image* d'un *Sacre*. Avec l'image, nous dit la philosophe Marie José Mondzain, les choses sont à la fois là et pas là, elle parle de « fragilité ontologique » de l'image. Le *Sacre* est à la fois là pour certains et pas pour d'autres et les deux à la fois pour des spectateurs qui ce soir –là ne s'y sont pas trompés, qui sont sortis tout à la fois remplis du *Sacre* et légers. D'où leur ravissement, image de leur liberté. On en voyait qui avaient envie de danser.

Dans un autre chapitre de son livre, Szendy nous dit son amour pour les arrangeurs, « Eux qui signent *dans* l'œuvre en hésitant pas à apposer leur nom à côté de celui de l'auteur. En lui accolant carrément leur patronyme par un trait d'union : Beethoven-Liszt [pour une version pianistique des neuf symphonies], Brahms-Schoenberg... ». Eloge de l'arrangeur, figure soudain réhabilitée par le musicologue en cette période trop friande d'authenticité à son goût comme au nôtre. Les copieurs avérés sont loin d'être des tricheurs dans le monde de l'art. Ils portent en eux la mémoire des anciens copistes, grands mangeurs, connaisseurs et amateurs de livres. Mais les arrangeurs font plus que signer leur écoute, ils l'*écrivent* nous dit-il. Il distingue alors deux positions : celle du critique qui *décrit* son écoute et celle de l'arrangeur qui l'*écrit*. Est-ce là l'occasion de préciser ce qu'il faudrait entendre par écriture chorégraphique ? Nous serions tentés de le faire pour exprimer la forte et agréable impression d'écriture laissée par le spectacle. Une chorégraphie qui nous faisait osciller sans cesse entre plaisir et jouissance pour reprendre la distinction bien connue opérée par Barthes dans *le plaisir du texte*. Le texte de plaisir « est celui qui contente, emplit, donne de l'euphorie.....il vient de la culture, ne rompt pas avec elle». Est-il de plus beaux exemples d'objets venant de la culture que le *Sacre du printemps* ou *Gisèle* ? Le texte de jouissance « est celui qui met en état de perte, celui qui déconforte (...), fait vaciller les assises historiques, culturelles, psychologiques, du lecteur, la consistance de ses goûts, de ses valeurs et de ses souvenirs, met en crise son rapport au langage (j'emprunte ces citations de Barthes à un texte de Fatima El Bouannani qui les cite dans un texte qu'elle lui consacre...faute de recourir à l'original prêté et donc momentanément hors d'atteinte).

« L'arrangement comme rapport critique et actif aux œuvres » : cette formule pourrait servir d'emblème au travail vu l'autre soir mais aussi à d'autres travaux de chorégraphes « apparentés ». Je pense ici à Jérôme Bel en particulier. Jadis l'arrangement de l'œuvre d'un artiste par un autre artiste avait des raisons fonctionnelles (la version pour piano permettait à l'œuvre de circuler plus facilement que la version orchestrale). Ce *Sacre* n'échappe peut-être pas à cette loi mais en tant qu'œuvre arrangée, retouchée, interrompue et mise à l'envers par moment, elle sonne juste, comme une bonne traduction.

Après le portait de l'artiste en médiation plus qu'en médiateur, en arrangeur, le voici donc en traducteur. « Les arrangeurs signent leur écoute comme les traducteurs signent leur lecture ». Arrangements, adaptations, traductions se rejoignent aux yeux du droit qui les considère comme des *œuvres dérivées*. Ces œuvres dérivées laissent toujours « à désirer », désirer l'original pour certains (pensons un instant à toutes ces reproductions de Masaccio ou de tant d'autres qui nous donnent envie d'aller les voir, en prenant parfois le risque d'être déçus quand le réel ne colle plus à l'idée que nous nous en faisons, ou nous enchante encore plus que nous ne pouvions l'imaginer), ou désirer des sens toujours à inventer, à ouvrir, à proposer, pour d'autres. Voilà pourquoi nous les aimons aussi ces traducteurs et ce *Sacre* en particulier qui nous mit en mouvement.

Une pensée en mouvement sur scène qui nous fit ressentir le mouvement de notre pensée, et nous rappela que si *la pensée est un muscle*, il nous reste encore beaucoup d'efforts à accomplir.....pour la mettre en forme.

Une fois sorti de mes assemblages, j'eus soudain l'envie d'écrire un autre texte qui n'était pas sans lien avec le précédent. Je quittais le confort du cadre que peut donner la circulation dans les références. J'avais besoin de m'éloigner de la carte que je venais de me donner pour circuler dans cette expérience d'un soir et me replonger dans d'autres aspects plus intimes de la soirée. J'imaginai un dialogue entre un père et sa jeune fille. En voici le début :



E : Finalement tu as-vu le *Sacre du Printemps* de Xavier Le Roy ?

L : Oui, l'autre soir à Metz au Centre Pompidou

E : Alors, raconte !

L : Le plateau est nu, nous sommes dans une boîte noire. Les spectateurs sont faces à la scène, assis sur des sièges disposés en gradin. Ceux du premier rang sont au même niveau que l'interprète ceux des autres rangs sont en surplomb. XLR sort du fond de la scène, côté cour (euh, non, Côté jardin !). Il se place, pas tout à fait au milieu du plateau, sur un axe parallèle aux spectateurs qui couperait la scène en deux. Il nous tourne le dos, fait face au mur du fond. Il porte des baskets, un pantalon en jean bleu et un polo rouge qu'il laisse flotter en dehors de son pantalon. Il s'immobilise.....

E : Et que se passe-t-il ?

L : .....Tu as déjà assisté à un concert de musique dite classique. Tu as remarqué qu'avant de commencer, quand la lumière de la salle n'est pas tout à fait éteinte, on entend les musiciens qui s'accordent dans la fosse. Puis le chef d'orchestre fait son entrée, il salue le public, salue les musiciens, il tourne donc le dos à la salle, tu entends encore quelques accords, puis il s'immobilise..... Les musiciens font silence, la salle se tait et la représentation peut commencer. Eh bien dans le spectacle de XLR, c'est un peu comme ça sauf que il n'y avait pas de musiciens, pas de chef en costume noir, pas de baguette, pas de fosse. Juste Xavier le Roy, nous, et une régie son dans notre dos qui n'allait pas tarder à envoyer un enregistrement de la musique de Stravinsky dans des haut parleurs placés sous les gradins.

E : Et que fit XLR au milieu du plateau, tournant le dos au spectateur quand la musique commença ?

L : A ton avis ?

E : Il se mit à danser.... !

L : En quelque sorte ....oui.

E : Ah je vois il imitait la gestuelle si spectaculaire des chefs d'orchestre ... !

L : Non pas vraiment. Il est plus juste de dire qu'il la copiait. Il le dit d'ailleurs lui-même. L'idée du spectacle tel que nous l'avons vu lui est venu après avoir observé des répétitions du *Sacre du printemps* par l'Orchestre Philharmonique de Berlin en 2003. La musique fait produire du mouvement au chef d'orchestre par exemple, mouvement qui à son tour se transmet aux interprètes pour qu'ils puissent « rendre » la musique.....c'est toute cette circulation, d'abord observée, écoutée, copiée, montée, qu'il nous donne à voir dans son face à face avec la musique. Est-ce elle qui le caresse au début ou lui qui la caresse. On ne sait pas très bien.

E : Tu parles de caresses ?

L : Oui, le mouvement des mains semblait caresser la musique. Au début surtout, car l'introduction est lente (*lento*). A d'autres moments il la saisit, la ramasse dans ses mains pour arrêter le mouvement. Dans la partie rapide (*presto*) il la reçoit comme un uppercut, il la boxe. Il se gonfle comme un poisson-lune puis il expulse la musique.....Ah j'ai oublié de te dire qu'il s'était retourné à un moment pour faire face au public pendant le reste de la représentation. C'était pendant le premier tableau mais ne me demande pas à quel moment car je ne suis pas musicien comme tu sais, *Jeu du rapt, ronde printanière* ? je ne sais pas. Mais lui le sais car vois-tu c'est un spectacle très construit, très pensé.

E : Est-ce qu'il est toujours en scène ? Il ne sort jamais ?

L : Pendant le deuxième tableau je crois, il s'absente un court moment. La musique continue. Comme pendant une répétition. Pour récupérer peut-être aussi et faire en sorte que jamais on ne s'installe dans un « numéro » comme on en voit au Music Hall par exemple. D'ailleurs j'y pensais pendant la représentation. J'avais vu Jerry Lewis le faire dans *Docteur Jerry et Mister Love*. C'était très drôle, très virtuose. Ici la virtuosité a changé de lieu, on n'en a jamais plein la vue, ni plein les oreilles. Comme le danseur/performer en scène on respire, on s'arrête, on repart, on est pris par la musique, au point qu'on a envie de bouger, de passer sur scène.

Mais on ne le fait pas, ça ne fait pas partie de la convention. On est au spectacle, à la fête, mais pas dans une fête.

E : Parle moi de sa gestuelle

L : C'est une question trop difficile que tu me poses là car je n'ai jamais suivi d'enseignement *d'analyse du mouvement* par exemple et je ne suis ni danseur ni chorégraphe

E : Tu vas te former un jour ?

L : J'aimerais si je trouve le temps pour le faire.

E : Peux-tu au moins me donner une idée, juste une idée... ?

L : ....Ok. Imagine que tu me demandes de décrire la gestuelle de Jimi Hendrix. Pour t'en faire une idée je te renverrais à l'enregistrement des concerts ou à des sites de concours *d'Air Guitare* et tu te ferais une idée de la manière dont Hendrix jouait de la guitare ou la manière dont la guitare jouait de lui et tu verrais un hybride humain/ guitare/ musique qui ne te laisserait pas insensible. Eh bien je te conseille de regarder le DVD de l'enregistrement du *Sacre* par Sir Simon Rattle, puis de voir le spectacle de Xavier Le Roy. Entre temps tu en auras vu des extraits sur des sites parce que tu es curieuse. Ainsi tu auras une idée de sa gestuelle. Mais tu n'auras pas pour autant l'occasion d'approcher l'écriture du spectacle. Il en appelle par exemple à sa mémoire de spectateur d'autres Sacres (Pina Baush) et ça passe très vite, ou des gestes qu'on performe dans des ambiances technos par exemple. Pour goûter le montage il faut faire l'expérience du temps et de l'espace avec l'interprète. Une expérience de spectateur. Fais-la, tu en sortiras grandie.

E : J'aimerais te poser encore une question....

L : .....il se fait tard, je dois m'en aller et tu dois dormir.

E : Tu étais seul ce soir là ?

L : .....non !

Après avoir écrit ces deux textes je me souviens m'être endormi fort tard ce soir -là en écoutant Jerry Mulligan. Mais ceci est une autre histoire..... d'écoute.



## Dialogue avec un hula hoop qui se prenait pour un vampire.

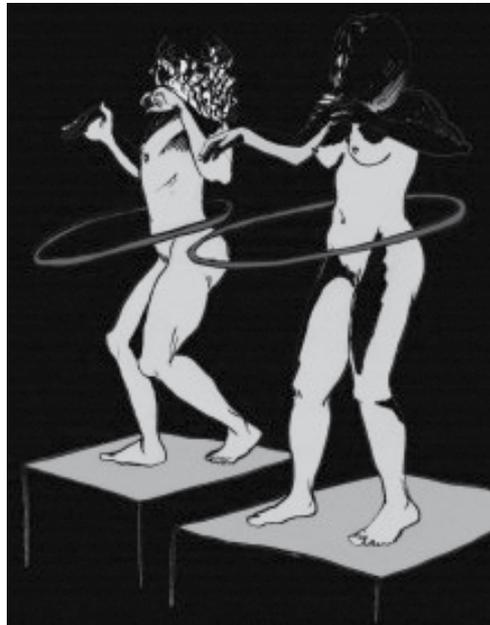
Pierre Ravenel

Si vous connaissez les *Contes du vampire*, ce récit de 25 histoires, un recueil des plus fameux de l'Inde ancienne, alors vous connaissez l'histoire de ce roi portant sur son épaule le cadavre d'un pendu à l'intérieur duquel s'était logé un vampire. Vous savez donc que pendant le voyage qui le menait de la forêt où il était parti décrocher le corps, jusqu'à son palais où l'attendait un vieux moine mendiant, le vampire lui racontait des histoires pour le distraire en l'instruisant. Ces histoires se présentaient sous formes d'énigmes et si le Roi répondait mal, il pouvait perdre la vie. Mais c'était un Roi très sage qui pratiquait depuis longtemps l'art de l'énigme, un art très délicat qui supposait autant d'habileté dans la manière d'apporter les questions que dans l'élaboration des réponses. Ce roi excellait dans les deux domaines et disons, sans vouloir dévoiler la fin de ce cycle merveilleux, qui réserve toujours quelques surprises, qu'il avait fini par rejoindre son palais et le vieux moine. .... ! Et bien figurez-vous que l'autre soir il m'est arrivé une bien étrange aventure. Aventure, au sens *Encyclopédie* du terme, « Événement extraordinaire ou surprenant, soit réel, soit imaginaire ». Je sortais d'un spectacle, *Duchesses*. La Directrice du lieu qui l'accueillait m'avait fort aimablement proposé de me joindre au repas qui suivit cette représentation.

Pour celles et ceux qui n'auraient pas vu ce spectacle on peut le résumer en quelques mots : un danseur et une danseuse, François Chaignaud et Marie-Caroline Hominal font du hula hoop pendant une quarantaine de minutes. Ils sont nus, debout sur deux praticables séparés de quelques centimètres l'un de l'autre. A aucun moment leurs « sphères » ne se touchent. Les praticables sont disposés en plan légèrement incliné, formant ainsi deux petites scènes face à des spectateurs dont certains peuvent être très proches, de face ou un peu sur les côtés, mais jamais derrière comme pour préserver une zone de repli, et permettre aux interprètes de se soustraire aux échanges de regards. Les danseurs sont en surplomb par rapport aux spectateurs. Le sol des praticables, translucide, découpe et souligne le modelé des corps, entendu comme cette troisième dimension de la peinture qui désigne un clair obscur restreint à la figure. La forme et la couleur constituent les deux autres dimensions. Parfois Léonard de Vinci distingue « corps, figure et couleur ». Le corps désigne alors la qualité matérielle de l'objet représenté mais nous ne sommes malheureusement pas Léonard pour vous bien parler de ces deux corps-là, qui ne manquaient pas de qualités.

Nous étions donc, quelques spectateurs, l'équipe du FRAC et les deux artistes, invités à nous rendre à un restaurant non loin du lieu de la représentation. Par commodité, dans la suite de mon récit, j'utiliserai les initiales F et MC pour désigner nos deux danseurs/chorégraphes. Les pavés de la rue n'étaient pas commodes à pratiquer pour qui portait des talons hauts et quelqu'en soit la hauteur ou la section les chevilles étaient soumises à rude

épreuve, l'équilibre mis en péril et la chute toujours possible menaçaient à chaque instant. Mais malgré l'humidité du sol et ses aspérités nous finîmes par nous risquer à rejoindre à pied le restaurant. Je n'avais ni valise, ni sac, ni accessoire à transporter, je proposais donc à MC de prendre quelques uns de ces objets, le temps du trajet. Elle me tendit un cerceau. Celui-là même qu'elle utilisait pendant le spectacle. Nous marchâmes ainsi pendant quelques minutes. J'avais posé l'objet en plastique sur mon épaule .....et..... !. Et bien oui,.....figurez-vous qu'il se mit à me parler, comme le vampire du conte. Imaginez ma surprise. Pas facile à raconter ce genre d'aventure, vous en conviendrez. Je pensais à la situation de ces personnes qui ont vu leur apparaître la Vierge, alors qu'elles s'apprétaient simplement à rentrer chez elles ou à passer une soirée entre amis. Quand à moi à force de faire des cours sur le sujet je me trouvais bien pris et croyez moi mes cours ne m'étaient alors d'aucune utilité. Je n'ai pas parlé de mon aventure et je ne sais pourquoi cette nuit de Noël me donne envie de vous en toucher un mot.....



Cette histoire est déjà ancienne et le temps passé m'autorise à penser que je l'ai peut-être rêvée. Si c'est un rêve alors n'oublions pas que outre son singulier travail lui aussi connaît la censure, faisons lui donc confiance.....

Dans mon souvenir je lui posais mille question tant la situation aiguillait ma curiosité. Habituellement, après un spectacle, on échange quelques mots avec les interprètes, ce n'est pas tous les jours qu'on a l'occasion de parler à un accessoire alors imaginez ma fébrilité. Je voulais savoir où il avait été acheté, dans quel pays ? S'il avait-il été choisi parmi d'autres qui lui ressemblaient. Avait-il des ancêtres ? Comment vivait-il sa nouvelle vie et comment voyait-il l'avenir ? Quel regard portait-il sur les humains et en particulier les deux avec lesquels il partageait une intimité depuis quelques années ?

A la suite de cette dernière question nous eûmes une longue conversation à propos des *Bijoux Indiscrets* de Diderot. Il me confia qu'il connaissait parfaitement ce roman dont il me cita immédiatement la date (1748) et les circonstances dans lesquelles Diderot l'avait écrit

« Sa maîtresse à l'époque, Mme Puisieux doutait qu'il pût écrire des romans comme le faisait Crébillon fils..... Etc. ». Aussi étrange que cela puisse paraître, malgré sa rondeur il ne se reconnaissait, ni dans la figure de l'anneau remis au sultan Mangogul par le génie Cucufa, ni dans celle des « Bijoux parlants », duplication du sexe féminin dans le roman et parlant un langage articulé et audible. Pourtant toutes ces questions touchant au langage l'intéressaient et plus particulièrement celles que posaient son rapport avec l'image qu'il ne confondait pas avec les visibilités. Mais il avait perçu dans certaines de mes questions une curiosité qui n'avait rien de philosophique -sauf à considérer que la philosophie s'encre dans des expériences très ordinaires- et il m'expliqua longuement pourquoi il ne jouerait pas au « bijou indiscret ». Ce faisant, bien sûr, il me confia immédiatement quelques secrets mais ne comptez pas sur moi pour me transformer en *Emeraudes*, *Rubies* ou *Diamonds*, en *Jewels* !

En fait je me rend compte qu'il savait surtout écouter et faire parler les autres. Il me questionna sur ma vie, mes voyages, mes lectures, les films que j'aimais revoir, mes amis, comment la danse m'était venue, quel théâtre j'aimais, mes rapport compliqué à la musique, Metz, mon goût pour les autoroutes, une phrase de Stendhal « le secret du bonheur : concilier son métier et sa passion », les rues de Naples et les cafés à Viennes, ma récente découverte de Trieste ...puis il me demanda de lui parler de *Duchesses*. Après quelques instants d'hésitation je me décidais à lui parler.

- C'est une performance je crois.

- Une performance ?

- Oui. Absolument. Les deux protagonistes ne jouent pas à être quelqu'un d'autre. Ils ne se masquent derrière aucune autre identité. Par contre s'ils ne sont pas fardés par un quelconque costume ou peinture excessive, ils sont cadrés par une scène sur laquelle ils se présentent. Le cadre est au sol, ils se tiennent debout au milieu de lui, un peu comme deux figures qui prendraient le risque de s'aventurer hors du cadre. Mais jamais ils ne franchiront cette limite ni personne d'autre d'ailleurs malgré la proximité. C'est un spectacle dans toute sa pureté.

- Quand tu disais (*nous étions passé très vite au tutoiement*) « performance », je pensais performance-physique ? (*malgré sa grande culture il était plus à l'aise avec les auteurs du XVIIIème, les traités d'esthétiques classiques qu'avec certains termes en vogue dans la critique contemporaine*)

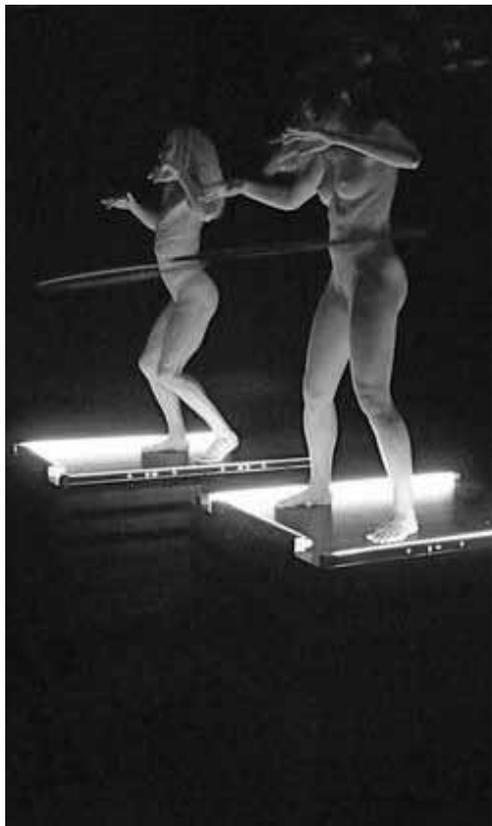
- Oui s'en est une également que de pouvoir, sans te faire tomber au sol, te maintenir en mouvement en changeant de rythme et ainsi pendant un temps qui paraît immédiatement démesuré pour le profane que je suis. Certains spectateurs retiendront cet aspect de la performance/exploit physique. Il emportera tout le reste. Et pourquoi pas ? « Il faut aimer le Cirque et mépriser le monde ».

Cette phrase de Genet le ravit il se mit alors à me parler du *Funambule* et me dire à quel point il s'était retrouvé dans ce que le poète disait du fil de fer.

-Tu vois, je n'ai pas la noblesse du fil de l'acrobate. On m'appelle hula hoop, c'est tout dire. La plus part des gens ignorent mes origines lointaines. Peu d'entre eux savent que j'ai côtoyé les Dieux. Dans les années soixante, j'ai eu mon heure de gloire, ou mon quart d'heure de célébrité si tu veux. Moi et

les miens étions les stars des plages et des boîtes. Quelques hygiénistes nous prirent pour affiner les tailles. J'ai participé aussi à des concours qui inquiétaient les ligues de vertu. Comme tu le vois, j'ai une histoire.

-Mais je n'en doutais pas et c'est ce que j'ai tout de suite aimé chez toi. Ton côté « High and low ». D'ailleurs tout le spectacle m'y fait penser. On peut passer sans problème d'Adam et Eve aux gogos danseurs. De Warburg et ses serpents, aux robes à paniers de La Guimard, des textes de Georges Devreux sur Baubo à Grâce Jones et au Cabaret....



-...Minute, tu vas trop vite. je ne suis pas sûr que toutes ces références intéressent quelqu'un mais si tu veux tu pourras me les développer, à condition de ne pas trop t'étendre ( je le soupçonnais d'avoir aussi lu les contes du Vampire, car si le Roi ne répondait pas justement et rapidement aux questions posées il le menaçait de faire exploser sa tête en mille morceaux... ). En attendant laisse moi te parler du Funambule de Genet et écoute ce qu'il a écrit sur ce qu'il pensait des liens entre Abdallah et son fil :

« Cet amour -mais presque désespéré, mais chargé de tendresse- que tu dois montrer à ton fil, il aura autant de force qu'en montre le fil pour te porter. Je connais les objets, leur malignité, leur cruauté, leur gratitude aussi. Le fil était mort ou si tu veux muet, aveugle-né voici : il va vivre et parler..... alors qu'il est encre enroulé, la nuit, dans sa boîte, va le voir, caresse-le. Et pose, gentiment, ta joue contre la sienne.....tu peux essayer de dompter ton fil. Méfie-toi. Le fil de fer, comme la panthère et comme le peuple dit-on aime le sang. Apprivoise-le plutôt..... »

Il aurait pu me citer le texte tout entier tant il lui parlait. Il me demanda de retenir encore ce dernier extrait :

« Ton fil de fer charge - le de la plus belle expression non de toi mais de lui. Tes bonds, tes

sauts, tes danses-en argot d'acrobate tes : flic-flac, courbettes, sauts périlleux, roues, etc.. ,tu les réussiras non pour que tu brilles, mais afin qu'un fil d'acier qui était mort et sans voix enfin chante. Comme il t'en saura gré si tu es parfait dans tes attitudes non pour ta gloire mais la sienne.

Que le public émerveillé l'applaudisse :

- Quel fil étonnant ! Comme il soutient son danseur et comme il l'aime !

A son tour le fil fera de toi le plus merveilleux danseur ».

L'enthousiasme qu'il mettait à évoquer ces textes montrait à quel point la prose de Genet le vengeait, lui qui s'était vécu longtemps comme un simple bout de plastique. Il me confiait que la lecture de ce texte avait changé sa vie, il n'était plus un simple cerceau voué aux jeux des petits et des grands. J'eus beaucoup de mal à le réconcilier avec sa première existence car pour moi le plastique avait une certaine beauté surtout quand sa douceur rappelait comme pour le fer du fil qu'elle était le résultat d'un apprivoisement. Mais il me répondit que c'était mon histoire mais pas la sienne. Que jamais il ne confondrait le fer et le plastique. J'en profitais pour lui parler de la performance de Sigalit Landau vue au FRAC il y a quelques années, sans doute sa performance la plus célèbre, *Barbed Hula* où elle fait du hula hoop, nue, sur une plage d'Israël à ceci près que le cerceau est en fil de fer barbelés..... Comme pour le spectacle vu ce soir là j'aimais la simplicité du geste choisi par l'artiste, qui condensait plusieurs images créant ainsi des mises en tension, marques du tragique : la plage et les barbelés, la sensualité et la mort, le plaisir et la douleur. Que cette artiste représente Israël à la Biennale de Venise 2011 ne l'impressionnait pas plus que cela il restait tout à la grandeur de Genet.....impossible pour lui de se déplacer pour voir d'autres manières de faire œuvre en utilisant des matériaux plus pauvres, et en prenant un autre risque que celui de la mort physique, celui de la désinvolture, de l'impertinence ou de l'inconvenance par exemple.

- Il y a entre nous sur ce point, ce que le philosophe J.F. Lyotard nomme un différend me dit-il. C'est un conflit qu'il n'est pas possible d'arbitrer et de résoudre en recourant à une règle de jugement qui convienne à la fois à toi et à moi. Mais le différend a ceci de très particulier par rapport aux autres formes de litige, que le bien fondé de ma position ne signifie pas le mal fondé de la tienne. Aussi restons-en là si tu veux et parle moi plutôt de tes autres « associations » à propos de *Duchesses*.

En prononçant le mot « associations » je senti comme une pointe d'ironie dans le ton de sa voix. Ce juge sévère n'allait pas se contenter de quelques associations pour penser un spectacle et il me fit comprendre qu'à condition de ne pas confondre pensée et association je pouvais y aller, si ça me faisait plaisir.

-Parle moi de Warburg me dit-il ? Je n'le connais pas celui-là. Et que vient-il faire ici avec ses serpents ? Je m'attendais à ce que tu me parles des danses serpentines de la Loïe Fuller mais pas d'une danse avec des serpents ?

Son ignorance de la célèbre conférence de Aby Warburg sur le Rituel du Serpent jointe à sa profonde connaissance de Genet et d'autres auteurs ne m'étonnait guère. J'étais depuis longtemps convaincu de l'impossibilité de tout embrasser et j'avais moi-même renoncé à exister sur ce terrain

pour ne pas ressembler à un petit maître. Je me contentais du peu acquis au cours d'une existence chaotique et plus les années passaient plus je chérissais les quelques choses que je croyais savoir. Il m'arrivait encore de m'enthousiasmer pour de nouvelles idées lues ou vues et chaque fois ça me réjouissait, évitant autant que possible cependant de me complaire dans mon ignorance, et faire ainsi de cette nécessité une vertu.

-Si j'avais du parler de Loïe Fuller à propos du spectacle j'aurais plutôt parlé de ses recherches sur l'éclairage et en particulier de cette scène éclairée du dessous.

«... j'obtiens ainsi un plancher complètement lumineux.(...).La scène ainsi disposée peut servir à tous les exercices chorégraphiques surtout si l'on a soin, les lumières de la salle étant éteintes, de faire un décor complètement noir ; les personnages, habillés en blanc et éclairés en dessous, ont l'air de danser non seulement dans le vide mais encore dans une auréole lumineuse qui produit un effet scénique merveilleux (...).

C'est un texte qu'on trouve dans le bouquin de Giovanni Lista, Loïe Fuller, danseuse de la belle époque. « Danser dans le vide », ça collait parfaitement avec le spectacle vu à Lille en Juin 2010. Ou bien à propos des cheveux de la Loïe qui épousaient les formes du voile j'aurais pu aussi décrire ces courts instants où F et M C caressent la pointe de leurs cheveux avec le mouvement du cerceau, la tête rejetée en arrière comme le font celles et ceux dotés d'une longue chevelure qu'ils laissent dénouée dans certaines circonstances. Mais c'est de Warburg dont j'ai envie de parler par rapport à ce spectacle sans savoir précisément pourquoi.

-Ne cherche pas à savoir pourquoi avant d'en parler, on jugera après de la pertinence de ton propos. Si l'appétit vient en mangeant, les idées viennent en parlant disait Kleist. Alors, toi qui t'intéresse tant à la pensée, tu vois ce qu'il te reste à faire.

-A vrai dire je me pose une question : si la maîtrise des serpents que les indiens prennent dans leur bouche et agitent avant de les relâcher là où ils les avaient capturés pour participer à un rituel supposé faire venir l'orage car, comme l'explique le grand historien d'Art, le serpent pour l'indien c'est l'éclair, alors à quoi peut bien correspondre la maîtrise du cercle qui tourne autour de la taille des danseurs ? Le serpent est un messager qui une fois retourné parmi les âmes des défunts déclenche aussitôt sous forme d'éclair, l'orage dans le ciel.....

-...tu te demandes ce que « je » peux bien signifier, de quoi je sers, le messager ? Contente-toi de voir à quoi je sers, les mouvements que je fais faire à ceux qui m'attrapent, la dépense que j'occasionne, les multiples abandons que je provoque allant jusqu'aux cris que ceux qui me croisent ont du mal à contenir car j'en ai rendu plus d'un et d'une addictée à mes tours. Vois comme je les grise telles des « Giselles » rendues folles par ma danse. Mais vois aussi comment les plus doués savent se servir de moi en variant les rythmes, allant jusqu'à oublier ou faire oublier ma présence pour se retrouver face à face dans le plus simple appareil..... Après cela auras-tu besoin d'en passer encore par Warburg pour dire ce que tu as ressenti en me voyant tourner ?

-Tu rêves lui dis-je. Tu as juste oublié que les effets que tu t'attribues avec arrogance sont dus à ceux qui ont eu l'intelligence d'aller te chercher là où tu

végétais pour venir te remettre sur scène et révéler ainsi ta vraie nature car crois moi, pour t'avoir déjà vu dans d'autres contextes ; jamais tu ne m'avais suscité autant d'effets.

-Autre diffèrent car je prétends que c'est grâce à moi tu as vu F et M C comme jamais.

-« Comme jamais ? » tu exagères mais comme ils étaient ou comme ils sont quand ils te dansent, ça je te l'accorde.

-Parle moi à présent de cet autre inconnu -de moi- que tu sembles placer très haut dans ton Panthéon, ce George Devereux dis-tu ?

-De lui je connais pour être tout à fait honnête un texte qu'il a consacré à *Baubo* et qu'il a sous-titré, *la vulve mythique*. Il y analyse les significations de l'exhibition des deux sexes dans les mythes, cérémonies et la statuaire des cultures grecques, romaines et autres. Il y défend la thèse de l'interchangeabilité du pénis et du vagin, thèse qui fit bondir plus d'un psychanalyste et d'une féministe en son temps mais qui pourrait intéresser à nouveau quelques adeptes du *queer* ou du transgenre. Non que le spectacle vu ce soir y soit directement affilié à ces courant mais je pense qu'il les côtoie avec intelligence sans s'y laisser enfermer. L'exhibition de leur sexe par lambe ou Baubo, des figures féminines, avait au moins deux fonctions avérées : faire rire Déméter pour la faire sortir de son deuil, ou effrayer, voire pétrifier comme la vision de la Gorgonne, à laquelle on compare souvent cette exhibition, ceux qui d'aventure se risquaient à regarder. On pense inévitablement à ces figures quand MC est amené à deux ou trois reprises à ouvrir ses jambes pour changer de position. Je note d'ailleurs qu'à ces moments elle se tourne, dos au public ou se met de profil comme pour éviter au spectateur de faire l'expérience d'une confrontation jugée souvent insoutenable. J'ai vu des visages se tourner, des yeux se baisser. Les miens se détournèrent lentement ce soir là pour faire place à d'autres pensées. Moments éblouissants. Ni rire ni frayeur, ni obligation à voir, mais plutôt l'impression d'être invité à penser avec de vrais outils ceux qui ne vous font pas faire l'économie du désir, qui vous rappellent que savoir et voir ça vont ensemble comme *baubo* (la vulve) et *baubon* (godemiché).

-..... ?

Pour terminer mes échanges à propos de *baubo*, qui le laisseraient je l'avoue un peu sceptique, je lui racontais cette anecdote rapportée par Devereux. Celle de combattants occidentaux ayant vu sur les cadavres de soldats japonais quelque chose qu'ils ne comprirent pas.

« Ils découvrirent dans les poches de ces soldats morts, côte à côte, des poèmes exquis, des jolis paysages et des photos de prostituées écartant leurs labia et exhibant leur vulve . »

J'eus l'impression que cette anecdote n'eut pas pour effet de dissiper son scepticisme mais bien au contraire de le renforcer... !

Et juste avant de passer à un autre sujet, comme pour reprendre la main, ne pas donner l'impression d'être perdu il me fit remarquer qu'à propos de *baubon*, F l'avait utilisé dans un précédent spectacle qui de manière plus insistante que celui-ci convoquait une autre partie bien précise des anatomies dont je me gardais bien de parler. Je lui répondis qu'il visait juste et qu'il était temps de passer à autre chose.

-Très bien alors parle moi de cabarets et de la Guimard. Qu'est-ce qui a bien pu t'y faire penser ? Pour le cabaret je devine un peu, le côté « numéro » du spectacle sans doute, mais la Guimard alors là je ne vois vraiment pas.

-Oui tu as raison pour le cabaret. C'est à mettre en relation avec le côté sulfureux, transgressif, festif, critique auquel on associe ce monde de la nuit. Le spectacle présenté y pense et nous le rappelle, voir nous met en relation avec cet autre monde. Mais je pensais à vrai dire à une conférence entendue dans un colloque fleuve auquel j'avais assisté en 1999 à Strasbourg. Une intervenante, Christine Gratz, y avait prononcé une intéressante communication intitulée, *le Cabaret, une nouvelle scène pour la danse*. Depuis 1992 elle animait un cabaret que l'on qualifierait sans doute aujourd'hui de nomade qu'elle appelait : le cabaret minimaliste. Nourris de son expérience ses propos avaient alors retenu mon attention. Les actes de ce colloque me permirent d'y revenir. On pouvait y lire des choses comme celles-ci qui me rappellent la soirée à laquelle je viens d'assister :

« La danse en se confrontant à l'espace singulier du cabaret, ne paraît pas chercher la facilité. L'envie est paradoxalement de renouer avec un plaisir plus immédiat dans la relation au public, dans l'acte de créer. Or, les conditions difficiles que propose le cabaret, obligent l'artiste à investir sa présence au maximum, à se « brûler », à prendre des risques. Il est face à des problématiques inédites et les réponses qu'il propose entraînent la danse sur des pistes inconnues (...). Lieu paradoxal, exigeant et ludique, au cabaret le danseur se doit de définir plus précisément les différentes techniques sur lesquelles il s'appuie. L'immédiateté, la simplicité du cadre, les petites formes que sont les numéros peuvent en faire un lieu de l'essai, précieux pour la danse d'aujourd'hui. D'autre part, il n'est pas un espace neutre, et par-là, pose crûment la question de l'effet, du spectaculaire et de l'érotisme dans l'écriture de la danse ».

- Bon, admettons. Passe encore pour le cabaret mais la Guimard dans tout ça.

Je lui racontais alors le plaisir que j'avais eu à lire le roman de Guy Scarpetta inspiré par la vie et la légende de la célèbre danseuse. Je vous passerai les anecdotes concernant mes souvenirs avec Scarpetta à l'époque où en compagnie de quelques amis nous pensions que la Révolution n'était pas à mener uniquement en usine mais qu'il fallait aussi s'occuper de ce que nous appelions alors la superstructure autrement appelée Université. Dans le roman il prête à son héroïne une grande intelligence quand à l'organisation de sa vie mondaine. Dans son hôtel particulier de Pantin où chacun rêve d'être invité et le vit comme un privilège aussi grand qu'une invitation à Versailles, la dame reçoit à souper trois types d'invités.

« Le premier rassemble des aristocrates, des gens de la cour, amateurs d'opéras et de théâtres, qu'elle gratifie souvent d'un concert ou d'un récital, à la fin du repas. Le deuxième, réunit plutôt des auteurs, des artistes, des philosophes (Diderot lui-même y apparaît parfois). L'esprit des lumières s'y déploie, on y brocarde allégrement tous les préjugés... »



Le troisième souper, enfin, reçoit, autour des actrices et des danseuses de ses spectacles toute une compagnie plus mêlée, d'aventuriers, de jeunes nobles dépravés et de simples artisans de l'Opéra, rigoureusement sélectionnés, quant à eux, selon leur beauté, leur ardeur au plaisir, ou la taille de leur membre. D'après les *Mémoires* de Bachaumont, en effet, ces dernières soirées se prolongent fréquemment en orgies, où la licence est sans frein au point de rendre envieux certains invités des deux premiers cercles, que leur condition (ou leur réputation) n'autorise pas à se compromettre dans de telles assemblées. »

Après lui avoir parlé des « guerluchons » de La Guimard invités dans son « Théâtre d'Amours » je lui fit part d'une image qui m'avait traversée l'esprit pendant le spectacle. J'imaginai F rejouant la Guimard à l'occasion du troisième souper, offrant à ses invités une danse où d'une robe à paniers il ne resterait plus qu'une baleine dont elle aurait fait un cerceau. Ne connaissant pas F j'ignorais quelle pourrait être sa réaction s'il venait à apprendre cette fantaisie. Mon compagnon d'un soir me dit que ça resterait pour l'instant entre lui et moi, qu'il choisirait le moment pour en faire part à l'intéressé. Si pour moi la comparaison était flatteuse elle n'en restait pas moins scabreuse pour des oreilles peu averties, oreilles qui n'étaient sans doute pas celles de F qui ne devait rien ignorer de La Guimard. Par contre je ne pouvais associer M C à ce théâtre. Elle me faisait penser à une descendante lointaine de l'Eve de Masaccio chassée du Paradis mais pas perdue pour autant.

Je pourrais vous parler encore longtemps des échanges que nous avons eu en descendant cette rue pavée mais je crains que vous ne soyez déjà lassés. Permettez-moi d'ajouter encore un épisode à mon récit. Juste un. Nous venions d'aborder une discussion concernant la place du spectateur.

- Cette question du spectateur semble t'intéresser, accepterais-tu m'en dire un peu plus ?

- Elle m'intéresse encore plus depuis que j'ai quitté la scène, il y a bien longtemps. Ma courte expérience dans le monde du théâtre avait fait suite à une pratique de spectateur de danse et de théâtre, pratique qui ne m'a que rarement quitté. Mes

moments d'existence sans spectacles ne sont pas nécessairement les plus heureux. C'est le moyen que j'utilise pour essayer de me comprendre, parler des spectacles des autres. Le rêve, parler d'un spectacle sans avoir à parler de soi. Comme tu peux le constater j'ai encore du chemin à parcourir. Et puis il y a ce vieux truc : le spectacle, les livres et/ou les personnes. La vie quoi ! Si tu me posais cette question pourquoi vas-tu voir encore des spectacles? j'oserais peut-être te répondre, paraphrasant un grand auteur portugais : « parce que la vie ne suffit pas ». Mais je crains fort que des raisons plus prosaïques ne se mêlent à mes désirs. En attendant d'y voir un peu plus clair je continue à m'émerveiller devant des textes qui parlent de cette condition de spectateur, celui que mon ami François Regnault qualifie si joliment de « visiteur du soir ». Quelqu'un d'autre parle aussi très bien du Spectateur, c'est Marie José Mondzain. Et en guise d'hommage à un ami très cher à qui je dois beaucoup, à qui je n'ai fait qu'indiquer cette philosophe, mais qui grâce à ses lectures et son travail me l'a faite connaître je voudrais te faire entendre quelques paroles de l'auteur de *Homo Spectator* prononcées en Avignon, au Théâtre des Idées le 23 Juillet 2007.

« A propos de *spectateur* je pense aussi à la notion d'*actorialité* chez Carmelo Bene (1937-2002), et à la façon dont cet extraordinaire comédien, metteur en scène et réalisateur italien, a mis en jeu le partage des gestes actifs entre acteur et spectateur. Pour lui l'acte est partout en jeu et jouer, c'est passer à l'acte ; il n'y a pas d'un côté l'activité scénique et, de l'autre, la passivité du spectateur. L'autorité est alors à proprement parler à des titres différents présente chez l'auteur, l'acteur et le spectateur. Mais il y a cependant un écueil à éviter : confondre l'activité du spectateur, qui doit être une activité potentielle, avec ce qu'on appelle soit « l'interactivité », soit la « démocratie participative », à savoir l'illusion d'égalité née de ce partage du pouvoir, de ces jeux de rôles permutés. Cette confusion est le simulacre quasiment totalitaire de la relation d'objet, puisque, effectivement, quelqu'un est toujours remplaçable et que l'on peut jouer à des culbutos entre acteurs et spectateurs « interactifs ». Mais il

faut être bien clair : quand je dis que l'œuvre doit donner la parole aux spectateurs, cela ne veut pas dire que ce dernier se mette à parler, à s'agiter, à hurler. L'activité du spectateur ne réside pas dans ce qu'on lui permet, mais dans l'ouverture de ses possibilités, ce qu'on lui rend possible. Je dirais qu'on lui rend le possible. C'est le don de sa capacité à agir non pas pendant la performance où celui qui agit sur la scène a le pouvoir de capter l'attention de ceux dont il obtient le silence ou patience qui la caractérise. Il y a un certain nombre de contrats qui font partie du fait d'être ensemble et d'accepter le pouvoir d'un auteur, d'un acteur. C'est donc une certaine dissymétrie qui peut faire croire que le spectateur est passif puisqu'il semble soumis, voire obéissant. Or un contrat artistique n'est pas un contrat d'obéissance, c'est un partage durant lequel quelque chose est donné et reçu... ».

- Quelque chose qu'on a pas, reçu par quelqu'un qui n'en veut pas ?

- Cesse de vouloir jouer toujours au plus malin, c'est fatigant. Déplace-toi, quitte ce confort dans lequel tu t'es installé.

- ?

Aucun d'entre nous deux n'avait envie de se fâcher. On se connaissait déjà très bien et pourtant le trajet n'avait duré que quelques minutes. Nous approchions du restaurant et je sentais venir le moment où je déposerais mon ami près du porte-manteau avec les autres bagages tandis que je m'installerais avec les invités.

- Je suis sûr qu'il y a un détail qui a retenu ton attention pendant le spectacle me dit-il avant que je ne l'abandonne.

A la manière candide qu'il eut de prononcer le mot détail, je compris très vite qu'il n'avait pas lu Arasse et comme le souvenir de sa référence à Lacan était encore bien vive je lui répondis, pensant marquer un point :

- Tu veux dire un détail *-particulare-* ou...

Aussitôt il m'interrompit avec un large et éclatant sourire,

- *Dettaglio* bien sûr « ce qui tend irrésistiblement à arrêter le regard, à troubler l'économie de son parcours ».....

Je lui répondis par un sourire complice avant de lui parler de ce détail comme s'il l'avait déjà deviné et par pure élégance m'avait posé la question pour me permettre de le dire.

- Les chevilles et les mouvements des pieds de MC quand elle passe d'une position à plat comme collée au sol à des demi-pointes avant de revenir à des appuis solides pour lancer son mouvement.

Au cours du repas j'ai échangé quelques mots avec M C et F. Elle m'a parlé du concert de Wembley où elle avait vu Grâce Jones interpréter une fantastique version de *Slave of the Rhythm* qui inspirerait plus tard *Duchesses*. J'aurais aimé lui parler mais le contexte ne s'y prêtait guère. Tout le monde avait envie de se détendre comme souvent après un spectacle. Même chose avec F qui se trouvait en face d'elle. Nous avons partagé une part de tarte au fromage que nous nous sommes accordés à trouver bonne. Je n'allais tout de même pas gâcher un repas où j'étais invité en me mettant à raconter ce qui m'était arrivé quelques minutes auparavant en descendant la rue. Qui m'aurait cru ? Alors je me suis tu... jusqu'à ce soir.



## Walk in progress n°1 ♦ 19-24 juin 2011

Du 15 au 24 juin 2011, sept artistes réunis par Le Studiolo encadrent les étudiants Assistants de Services Sociaux, Educateurs Jeunes Enfants, Techniciens en Intervention Sociale et Familiale dans un vaste atelier expérimental dont l'objectif est d'explorer les modalités de la création artistique, d'éprouver l'alchimie de la création dont la règle d'or est la mise en branle du corps dans le dispositif de la pensée. *Seules les pensées qui nous viennent en marchant ont de la valeur*. Les orpècles se dressent pour écouter. (Nietzsche). D'où pourrait venir autrement (comment pourrait se faire entendre) notre rythme fondamental, que dans celui du corps en mouvement ouvrant sur la symbolisation, la représentation et le langage ?

Le souci de soi comme nous l'a enseigné Michel Foucault, c'est opérer librement des actes sur soi-même pour accéder à la vérité, il en va de la connaissance de soi, de la mise à l'épreuve de ses limites, de l'instauration par la personne d'un contexte favorable à l'irruption de « sa » création qui est aussi « la » création, du passage de l'expression de l'expérience (parler de ce qu'on a fait, de la mise en mouvement de son corps) à l'expression démultipliée par l'expérience (parler, crier, inventer, exprimer parce que son corps a été mis en mouvement) jusqu'à la création artistique. Le projet artistique est le parangon de tous projets, qui connecte le corps à l'esprit, passe de l'individu au groupe et vice versa, s'ouvre sur l'environnement. Les multiples projets que les travailleurs sociaux sont amenés à élaborer n'en diffèrent pas essentiellement. Même point de départ, même jeu de l'un aux autres, même ouverture sur l'expression.

La marche de Nancy à Metz par les chemins de traverse, la promenade (rayonnante autour du quartier et jusqu'aux confins de la ville), l'expression corporelle et la danse sont choisis comme exercices de connexion du corps et de l'esprit ; les arts plastiques, la photographie, la création vidéo, la création sonore, la danse contemporaine sont les catégories artistiques dans lesquelles prennent forme à l'arrivée les productions des étudiants.

Le spécialiste de Foucault qu'est Frédéric Gros nous donne des pistes de réflexion :

« DEHORS. Marcher, c'est être dehors. Dehors « à l'air libre » comme on dit. Marcher provoque l'inversion des logiques du citadin, et même celle de notre condition la plus répandue. Quand on va « dehors », c'est toujours pour passer d'un « dedans » à un autre : de la maison au bureau, de chez soi aux magasins de proximité. On sort pour aller faire quelque chose, ailleurs. Dehors, c'est une transition : ce qui sépare, presque un obstacle. Entre ici et là. Mais ça n'a pas de valeur propre. (...) Dans les marches s'étalant sur plusieurs jours, en grande excursion, tout s'inverse. « Dehors » n'est plus une transition, mais l'élément de la stabilité. Cela s'inverse : on va de gîte en gîte, de refuge en refuge. Et c'est le « dedans » toujours qui se transforme, indéfiniment variable. (...) On s'arrête le corps est fatigué, la nuit tombe, il faut trouver repos. Mais ces dedans sont des jalons chaque fois, des moyens de rester dehors plus longtemps, des transitions. (...) On quitte un gîte pour un autre, mais la continuité, ce qui dure et insiste, ce sont les reliefs qui m'entourent, ces enchaînements de collines toujours là. Et c'est moi qui tourne autour, je m'y promène comme chez moi : en marchant, je prends la mesure de ma demeure. (...) Ainsi la grande séparation du dedans et du dehors se trouve bouleversée par la marche. Il ne faudrait pas dire qu'on traverse les montagnes, les plaines, et qu'on s'arrête dans les gîtes. C'est presque le contraire : pendant plusieurs jours, j'habite un paysage, j'en prends lentement possession, j'en fais mon site. SOLITUDE. Faut-il vraiment marcher seul ? Être en compagnie oblige à heurter, empêcher, fausser le pas. Parce que si s'agit bien, en marchant, de trouver son rythme fondamental, et de le garder. Le rythme fondamental est celui qui convient à chacun, à ce point qu'il ne se fatigue pas et peut marcher plus de dix heures sans s'épuiser. Mais il est très exact. (...) Pour autant la solitude complète n'est pas absolument nécessaire. Jusqu'à trois ou quatre, on peut encore marcher sans se parler. (...) Au delà de quatre, c'est une colonie, une armée en marche. Éclats de voix, sifflements, on va de l'un à l'autre, on s'attend, on fait des groupes, qui bientôt sont des clans. (...) PROMENADE. Partir se promener c'est autre chose : on dit adieu à son travail. On referme les livres, les dossiers, et on sort. Une fois dehors, le corps va à son rythme et l'esprit se sent libre, c'est-à-dire disponible. (...) Il s'agit bien, avec l'art de se promener, d'une technique récréative. Mais cette récréation peut être aussi une récréation. C'est particulièrement vrai en ville. (...) Il faudrait se donner le luxe, inouï et facile, de se promener dans son propre quartier, d'y marcher d'un pas incertain, hésitant, de décider de le parcourir pour rien, les yeux levés enfin, et lentement. C'est alors que le prodige survient. Et de seulement marcher, sans courir, sans se donner aucune mission précise, fait ressentir la ville telle un peu qu'elle est donnée à celui qui la voit pour la première fois. » (Frédéric Gros, *Marcher, une philosophie*, Carnets Nord, Paris 2009).





**Nickel**, la revue trimestrielle du Studiolo IRTS de Lorraine, est tirée à 250 exemplaires (Imprimis Metz-Ban Saint Martin). Responsable de la publication : Anne Verdier, Directeur de la rédaction : Didier Doumergue, mise en page : Julien Goetz. Dépot légal 24 février 2003 n° ISSN 1761-2977 Crédits Photographiques : Duchesses © Clive Jenkins, Tommy Laszlo, Julien Goetz, «Mohair» © Benoît Faivre, Romain Ravenel. Autres photos droits réservés. Le Studiolo-IRTS de Lorraine, 1 rue du Coëtlosquet. 57000 Metz. Bureau : IRTS de Lorraine, 41 avenue de la Liberté 57050 le Ban Saint Martin. - Tel: 0387321137 - studiolo@irts-lorraine.fr - http://lestudiolo.blogspot.com -