

ETC



## 65<sup>e</sup> Festival d'Avignon Les corps de l'image

Ludovic Fouquet

Number 92, February–March–April–May 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/64272ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue d'art contemporain ETC inc.

ISSN

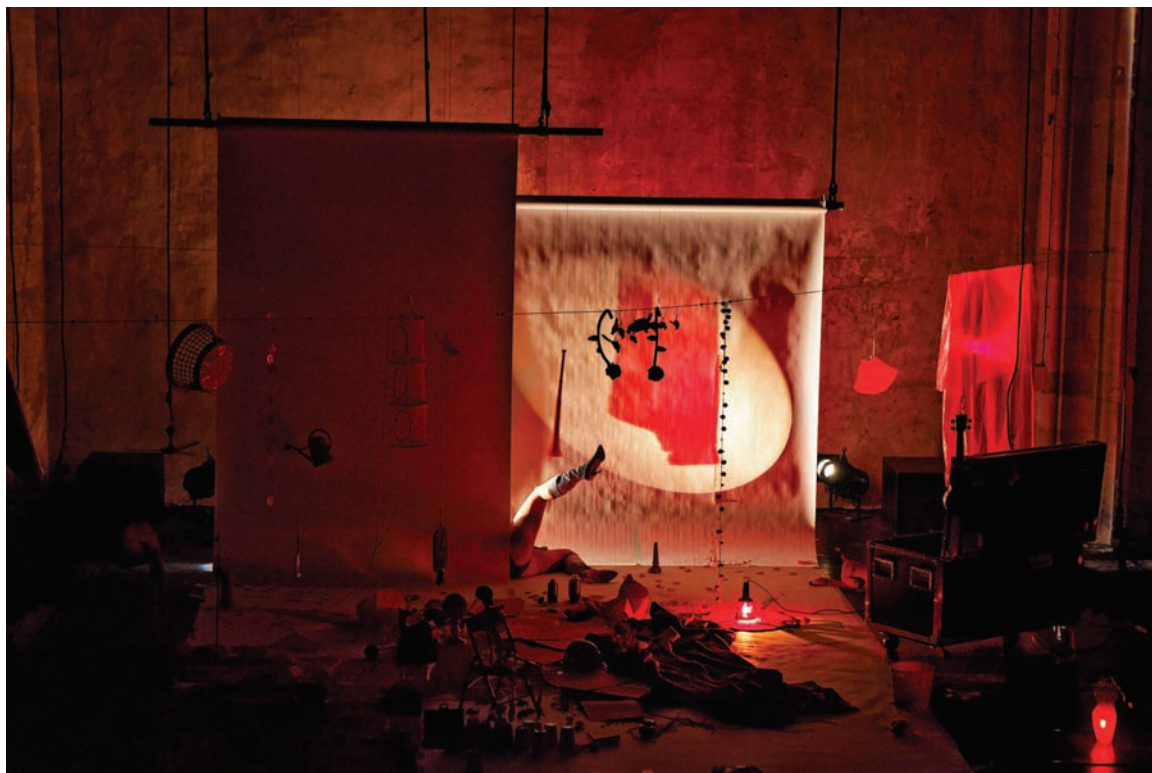
0835-7641 (print)

1923-3205 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Fouquet, L. (2011). Review of [65<sup>e</sup> Festival d'Avignon : les corps de l'image]. *ETC*, (92), 60–63.



## 65<sup>E</sup> FESTIVAL D'AVIGNON

Les spectacles de l'édition 2010 du festival d'Avignon marquent un retour très stimulant à la présence physique pure, à la corporalité, au corps tout simplement (corps de danseur, d'acrobate, d'acteur, de performeur, corps vidéo), dans des propositions scéniques vraiment en lisière des arts visuels et de la performance, voire relevant directement de ces champs.

### Corps/tableaux/écrans

Guy Cassiers, avec *L'homme sans qualités*, de Musil, confronte un espace scénique dépouillé à deux œuvres, *La Cène*, de Léonard de Vinci et *L'entrée du Christ à Bruxelles*, de Ensor : lents travellings et zoom sur *La Cène* (depuis le grain de la fresque vu quasiment au microscope, jusqu'à des vues d'ensemble, projetées sur un grand écran fermant le plateau); le tableau d'Ensor est projeté de manière fixe, mais sur des supports mobiles. L'espace est toujours changeant alors que se tissent des accords d'alcôve pour la création de l'Action Parallèle, organisme censé sauver de la décadence l'empire austro-hongrois. Corps contre écran, les acteurs, censés parler depuis une tribune, se tiennent un instant derrière une longue bande-écran, sur laquelle est projetée la

table de la Cène : juxtaposition comique des silhouettes. Corps dans l'écran : six stores sont descendus en quinconce sur deux lignes et vont recevoir l'image du tableau d'Ensor. Brouillage de vision, comme si l'œuvre était cryptée, découpée, particulièrement quand les écrans descendent ou montent lentement. Comme chez Svoboda et son espace psychoplastique, l'écran lamellaire permet à l'acteur une pénétration, une déambulation. Dans la dernière partie, chaque protagoniste parle face à une caméra sur pied qui filme son visage en gros plan. Chaque image est juxtaposée sur le grand écran, multipliant des visages très grands, mais d'abord perçus comme pure présence lumineuse : gros plan flou, saturé, qui devient progressivement image lisible, au fur et à mesure du zoom arrière de la caméra. Présence plastique forte dans les deux cas. Parfois, c'est la présence directe du corps qui fait image et se rapproche alors de la performance.

### Corps hybride

Avec ses quatre soli, la chorégraphe suisse Cindy Van Acker offre un cérémonial du corps autant que de l'ombre, une proposition tenue, lente, dans laquelle chaque geste devient événement. Ce sont des corps

virtuose de danseurs aguerris qui se prêtent au jeu de cette exploration « de la naissance du geste à sa poussée », une épure, une danse qui est avant tout présentation d'un corps dans un espace donné, accompagné par un univers sonore particulier. Les créations lumineuses de Luc Gendroz, Victor Roy sont avant tout création d'espace, scénographie de lignes de néons modulées de la plus pâle lueur au blanc le plus implacable (pour les troisième et quatrième soli). Il y a là une évidence du geste, une précision, une maîtrise dans la conduite visuelle – sensible avant tout à l'espace d'ensemble dans lequel ce geste prend forme – qui marquent les collaborations de Van Acker, notamment avec Castellucci (*Inferno*, 2008).

La pièce, *Nixe*, dévoile un corps aux lignes brisées étranges, qui tourne sur lui-même ou danse autour d'un ensemble de sept néons posés au sol. La danseuse passe entre les néons, à genoux, s'y allonge, une jambe se lève, un pied flotte au-dessus. Clairs-obscurs et découpe des corps, le mollet surgit et dessine avec l'arrière d'une cuisse des archipels émergent de cette mer de lumière. Puis coudes, mains émergent et disparaissent. La danseuse de *Obvie* s'étant blessée, un film de ce solo est projeté à la place : traversé



## LES CORPS DE L'IMAGE<sup>1</sup>

d'un grand champ de neige, le corps devient presque marbre lui-même lorsque la peau nue est au contact de la neige. La lenteur donne une impression de souffrance, comme si le corps gelait. Gros plan sur un bras, une main gantée, des lignes brisées, qui s'enfouissent dans la neige ou dessinent des figures anthropomorphes. C'est la perception, la lenteur, la disparition dans l'ombre ou la lumière qui marquent ces soli et disloquent un corps que l'on ne reconnaît plus.

*La danseuse malade*, du chorégraphe Boris Charmatz, réussit à éviter l'illustration d'un butô de seconde main, en proposant plutôt une réaction à la lecture des textes, inédits en français, de Tatsumi Hijikata (1928-1986), l'un des fondateurs de la danse butô. Passionnante donc cette proposition à deux présences, un danseur et une actrice, deux corps traversés par cette exploration de ses propres paysages intérieurs que peut être le butô, une exploration parfois silencieuse, sentencieuse, mais souvent malicieuse et très concrète (passages très drôles où le japonais s'excuse de son rhume, et où il théorise sur les bienfaits de cette épidémie, permettant à un quartier de redécouvrir une fraternité !). Sur le plateau nu, un camion est fixé à un axe central, véhicule qui devient la métaphore du

corps : un corps convulsif (le camion roule en tous sens, pile brutalement) ou pris dans des séquences sans fin (le camion tourne de plus en plus vite), mais surtout un corps exploré, traversé, d'où la très belle idée de faire danser Charmatz dans le camion, pendant que Jeanne Balibar conduit, elle visible dans le cockpit, lui invisible dans la cabine : métaphore limpide de cet état intérieur que l'on explore dans le butô et qui est donné là à voir par l'entremise d'une caméra qui filme l'intérieur du camion – Charmatz de très près, tournant sur lui-même, suspendu par le poignet, ou secoué en tous sens au hasard des mouvements du camion. Cette image filmée est projetée sur le camion lui-même, alors qu'il est en mouvement, comme si l'intérieur du corps se déployait à sa surface, comme on retournerait un vêtement, comme on ouvrirait un corps : magistrale lecture du butô qui tente justement de faire remonter à la surface du corps des états intérieurs.

Le corps hybride, c'est aussi celui de la performeuse québécoise Julie Andrée T. (*Rouge, not waterproof*) ou de l'Espagnole Angelica Liddell (*El año de ricardo*). Toutes deux présentaient dans le même lieu, la chapelle des pénitents blancs, une même confrontation d'un corps à l'espace; alors

que dans les autres productions, c'est d'abord un corps en tant que personnage d'une fable qui est présenté. Mais chez Liddell, il s'agit d'une relecture personnelle de *Richard III*, ici clairement maniaco-dépressif. « Comment aurait été Lénine s'il n'avait pas été malade ? », se demande l'actrice, « dans quelle mesure le monde est-il le produit d'une pathologie ? ». *Richard III* devient le modèle de tout tyran faisant passer « la crainte comme fondement de la sécurité »; d'où ces références à l'Espagne, l'Argentine, au Chili, voire même au nazisme dans des raccourcis aussi terrifiants qu'efficaces, éruptés à une vitesse folle par un corps apparemment sans contrôle, un corps qui lâche son tyran et qui éructe, tremble, pisse. Si l'on retrouve un même défi lancé au corps (résistance, énergie, consommation d'alcool...), l'approche diffère : l'une est clairement dans la performance, mais s'approche d'une proposition scénique, quand l'autre est dans une proposition théâtrale qui emprunte à la performance : le corps y trouve une même place, mais il est manifeste que le public d'Avignon était plus à l'aise avec la seconde proposition – mais les domaines sont toujours très étanches et le champ de la performance n'a pas toujours aidé à pénétrer ailleurs ! Dans les deux cas – outre une

scénographie et un accompagnement sonore, musical, très précis –, le corps sert de vecteur, d'objet de transition, « espace de rêve », dit Julie-Andrée T., voire même d'objet transitionnel – objet qui permet à l'enfant de passer du subjectif à l'objectif –, d'où l'abécédaire, d'où cette façon de nommer les choses au fur et à mesure qu'elle les sort d'un coffre et les expose ou explose (« *What Color Is This ?* », demande Julie-Andrée T.). Accumulation d'objets que l'on détourne (comme un reliquaire personnel, qui mêle ex-voto, bouteilles de bière, animaux empaillés chez Lidell, ou objets manufacturés et triviaux chez l'autre), corps malmené dans les deux cas. Il est le territoire scénique pour Lidell, qui voit en la laideur la « réponse ultime à un monde où l'art, l'histoire et l'idéologie sont morts » territoire palpé, fessé

perçaient, peignaient, jusqu'à disparaître dans cette matrice de toute image, renouant avec la grotte primitive et ses dessins-traces fondateurs. Mais il y avait alors peu de danse. Avec *les corbeaux*, c'est la danse qui rencontre l'œuvre graphique de Nadj dans une rencontre magnifique avec l'univers sonore du multi-instrumentiste génial qu'est Akosh Szelenévy (saxophoniste, plus connu sous le nom de sa formation Akosh S Unit). Tous deux sont vêtus de noir, pieds nus. L'espace est occupé de plusieurs écrans de papier carrés (trois verticaux et un posé au sol) et de tables couvertes d'accessoires : ensemble hétéroclite de tubes de cuivres, cailloux, morceaux de bois, instruments à cordes, à vent, bol, seau, tonneaux, tous remplis d'une même gouache liquide noire. Car il s'agit avant tout de la rencontre du blanc et du

points noirs ou petits cercles qui très vite dégoulinent sur le papier, ce qui crée une poésie intéressante, une fragilité, un autre état de noir et de présence (feutre, ombre, bombe, coulures...). On écoute l'écho amplifié d'une poussière minérale qui s'élève d'un entonnoir au-dessus du plateau et chute sur une plaque sonorisée (des micros sont ainsi dispersés sur tout le plateau). On scrute la main qui se crispe, le corps qui part en biais, la chute sur les genoux, la présence d'ombre qui trace, on écoute la pierre frottant sur le bois, le cri qui transparait dans le son soufflé au saxo. Et sans cesse, danse, dessin, musique, se croisent, les rôles étant même à plusieurs reprises partagés, avec pour constance de mettre en visibilité deux corps traversant une même performance. En ce sens, *Les corbeaux* pourraient symboliser cette édition du festival,

(avec une tapette à mouche et une bombe de couleur rouge !), même voix éruçant, susurrant, même accroche directe au public.

#### Corps hybride, corps pinceaux

Joseph Nadj développe depuis 2008 de petites formes scéniques comme des occasions d'explorer des points de rencontre et d'équilibre entre danse, musique et arts plastiques. Le chorégraphe rêve de présenter sur le même plateau « une exposition, une installation, une performance, une chorégraphie, des documents filmiques, sonores, visuels (...). Les corbeaux représentent un chapitre de ce grand atelier-là » (programme du spectacle). Et ce chapitre est passionnant, comme le fut la collaboration de Nadj et Miguel Barcelo, dans *Paso Doble*, occasion d'une immersion dans l'œuvre graphique du peintre sur deux immenses surfaces d'argile fraîche que les deux hommes malaxaient,

noir, comprendre de la trace d'un envol de corbeau sur un ciel blafard : explorer l'image du corbeau, non pas tant dans des jeux de mimétisme que dans l'expression d'un envol, l'irruption de lignes noires, des postures particulières, le poudroiement scintillant d'un filet de poudre grise. C'est un trajet de l'ombre à la peinture. Nadj apparaît d'abord en silhouette d'ombre et finira totalement enduit de gouache noire et brillante, le corps devenu peinture, un corps pinceau. Derrière un écran surgit une silhouette d'ombre à la tête rectangulaire; corps déjà image qui peut faire penser à des silhouettes à la Kentridge. Nadj commence à tracer à même l'écran (dessin direct visible par transparence de l'autre côté). La main trace des lignes courbes, qui évoquent des arbres, font naître un paysage, d'autant plus que l'écran s'enroule sur lui-même, avec une impression d'animation. Puis Nadj intervient à la bombe,

qui a multiplié les propositions en faisant résonner corps et espace, corps et image, en rendant inéluctablement nécessaires ce temps et cet espace partagés, corps à corps : celui de l'interprète comme celui du spectateur.

Ludovic Fouquet

**Ludovic Fouquet** a fondé en 1998 la compagnie Songes Mécaniques, avec laquelle il crée des spectacles multimédia (théâtre, lectures, concerts), des performances d'images et dirige des ateliers utilisant la vidéo et questionnant plus largement le rapport de la scène à l'image ([www.songesmecaniques.com](http://www.songesmecaniques.com)). Ses projets croisent théâtre, image, danse et technologie. Suite à son doctorat en Études théâtrales, il a publié *Robert Lepage, l'horizon en image* (L'Instant Même, 2005) et collabore avec diverses revues, dont *ETC* et *JEU* pour le Québec. Comme chargé de cours (Paris 3, Paris 6, Université Laval, etc.), il enseigne les relations entre scène, arts et technologie.

Note

<sup>1</sup> Tenu du 8 au 31 juillet 2010.



Guy Cassiers, *L'homme sans qualités*.



Nadji et Miguel Barcelo, *Les Corbeaux*.



Cindy Van Acker, *Nixe*.