

Université de Lille
Faculté des Humanités – Département Arts
Master Arts – Parcours « Pratiques critiques en danse »
Mémoire de master 2

Incarner l'enfance en danse contemporaine : stratégies et précautions d'adultes

Olivier Corre
Sous la direction de Philippe Guisgand

Années universitaires 2024-2026

Remerciements

Mes remerciements vont dans un premier temps à Philippe Guisgand, qui a accompagné ces deux années de recherches et ces cinq années d'études. Merci pour les rendez-vous autour de ce texte, pour l'écoute et la précision du regard, mais aussi d'avoir rendu possible la pluralité des réalités.

Puis, mes remerciements vont à l'ensemble de l'équipe pédagogique du Département Arts/Danse de l'Université de Lille, dont je ne saisis sûrement pas encore l'ampleur et la qualité de l'enseignement. Marie Glon pour l'acuité du vocabulaire, les constructions de la pensée, les paroles mises en partage et l'attention à ce qui s'écrit entre les lignes. Bianca Maurmayr pour l'oreille attentive et toujours ouverte, les cours animés, les mots qui transpirent de compréhension et l'apprentissage de la vulnérabilité. Maeva Lamolière pour les pratiques qui m'ont révolutionnées, le soutien, la fluidité de l'écoute et les conseils qui se déposent pour prendre le temps de fleurir.

Merci également aux enseignant.e.s croisé.e.s au long de ces cinq années lilloises. Marine Comrade pour la gravité et le chocolat noir. Eva Assayas, dont la justesse du corps affûte les mots. Valentina Morales Valdés, dont la générosité abonde la recherche. Marion Sage pour cette performance de L1 dans le studio noir. Camille Guenebeaud pour la délicatesse des paroles et les yeux que l'on ouvre. Monique Duquesne, dont la flûte est déjà légendaire. Luar Maria Escobar de nous avoir expliqué Michel Bernard. Fernando López Rodríguez d'avoir rendu possible les subversions.

Merci aux compagnies et chorégraphes qui ont accepté.e.s de me transmettre les captations de leurs travaux et parfois de mettre en partage leurs réflexions lors d'échanges plus ou moins informels. Un remerciement particulier à Joachim Maudet.

Merci à Soan pour ces cinq années, pour les élans inépuisables, les souffles communs, la tendresse, les séances de travail dans notre appartement ou les cafés, et pour les relectures.

Merci à Aloïs pour qui mon amitié déborde et qui, jours après jours, s'assoit avec moi dans les salles de spectacles, pour les très nombreuses relectures.

Merci à Stan, dont le regard nourrit toujours un peu plus des endroits insoupçonnés de la recherche.

Merci à Pauline pour les obsessions partagées, les corps un peu dégueux, les colères, la bière chaude, les relectures bien sûr.

Merci à Léanne dont, même à distance, la qualité d'amitié soigne les moments compliqués.

Merci à ceux qui ont partagé ces années de licence et de master, donnant saveurs et aspérités à tous ces devoirs, ces performances et ces cours.

Mes remerciements vont également à Jeanne et Sibylle, dont nos échanges ont nourri à distance cette recherche.

Merci à Lénéik Michel et Céline Roux qui ont toutes les deux, à leurs endroits, fait naître une envie d'autres choses que la pratique dans les studios.

Merci à Isabelle Ginot d'avoir répondu à un mail de mes parents à la fin de l'année 2017 et à Julie Perrin pour ce qu'il y a à venir.

Merci, enfin, à mes parents et à Matilda qui ont su accompagner le désir d'un enfant qui voulait être historien de la danse.

Table des matières

Remerciements.....	3
Table des matières.....	5
Introduction.....	7
a. Les raisons d'une nécessité.....	7
b. État de l'art.....	10
c. Méthodologie, corpus et problématique.....	12
d. La vigilance.....	14
I. Devenir enfant : corps d'adultes, gestes d'enfants.....	17
A. Imiter n'est pas copier.....	17
A.1 <i>Devenir-enfant</i> pour aller au-delà de l'imitation.....	17
a. Construire la porosité des adultes.....	17
b. Danser en adulte ré-informé : éprouver plutôt que de <i>faire comme</i>	22
A.2 Risquer le copier-coller.....	26
a. La forme sans le fond du geste : une imitation sans gravité.....	26
b. Le problème de la mise en partition.....	32
B. Se distancier de soi-même et favoriser l'empathie : ventriloquer, se contorsionner.....	37
B.1 Contenir l'enfance et se décoller de soi depuis l'intérieur.....	38
B.2 Se plier aux règles de l'enfance : artistes et publics contorsionnés.....	44
C. Exister en négatif de l'adulte : la loi des plus forts ?.....	52
C.1 Composer des espaces antagonistes.....	52
a. Verticalités et horizontalité : plier, faire plier.....	53
b. Mieux saisir l'inceste.....	59
C.2 Ouverture sur d'autres façons de donner corps à la domination.....	62
II. Horizontaliser la relation adultes/enfants : tentatives des pièces de cohabitation.....	65
A. Chercher un état de corps commun.....	65
A.1. L'unisson en quête du groupe.....	65
A.2. En passer par le contact.....	71
a. Saisir, porter, agripper : décliner et reconfigurer le toucher.....	72
b. Confondre les peaux : s'hybrider dans le corps à corps.....	77

B. Cohabiter autrement et inventer de nouvelles configurations relationnelles.....	81
B.1 Jouer pour être à égalité : poétique de la cour de récréation.....	82
a. Le <i>(rôle)play</i> : le jeu comme matrice de l'incarnation.....	82
b. La Cour d'honneur est-elle une hétérotopie ?.....	90
B.2 Passer le relais : renversements et persistances rétinienne.....	94
a. Transférer l'état d'inconscience : cohabiter avec des enfants et des machines.....	94
b. Ouverture sur les enjeux d'un « coup de fraîcheur ».....	100
III. Questionner le regard de l'adulte spectateur.....	103
A. Instaurer une posture réflexive : conscientiser la place des adultes.....	103
A.1 Se souvenir de nos enfances.....	103
a. Des références communes à la conjuration de l'oubli.....	103
b. Les sensations au berceau : dans la peau du nourrisson.....	106
A.2 Être dans le gradin : poser le regard sur des enfants.....	109
a. Le regard des adultes qui pervertit et politise : les critiques face à <i>enfant</i> au Festival d'Avignon.....	109
b. Conscientiser notre potentielle prédation sexuelle.....	114
B. Responsabiliser les adultes : sexualisation et ambiguïté.....	116
B.1. Le <i>twink</i> : repenser les filtres de la communauté gay.....	117
B.2. La <i>lolita</i> : déjouer le fantasme par le démoniaque.....	123
Conclusion.....	132
Bibliographie.....	134
Corpus initial.....	140
Corpus final.....	142

Introduction

a. Les raisons d'une nécessité

Modules de bois qui tombent. Ça cogne, souvenir choc. Micros et voix fluettes. Patti Smith. 2019, j'ai 15 ans. Je suis venu tout seul, comme un grand, dans la grande salle du Quartz. Je suis juché haut dans les gradins et j'assiste au spectacle *Cheptel (nouvelles du parc humain)*¹ (2017) du metteur en scène Michel Schweizer. À ce moment-là, la pièce n'est que fracas et je n'en saisis pas vraiment les contours. Elle m'échappe. Pourtant, une chose reste, un souvenir, une sensation, un bruit de fond. Il subsiste des confrontations, la construction d'un espace scénique en dehors du plateau, un débordement dans les coulisses. 2025, j'ai 21 ans, la compagnie La Coma a accepté de me transmettre une captation du spectacle. La vidéo est un plan fixe, filmé depuis la régie, encore une fois, haut dans les gradins. Tout ressurgit. Je comprends alors que, au Quartz ce jour-là, les corporéités² des enfants sur le plateau ont fait écho à l'enfant que j'étais encore. Pour la première fois, je voyais se déployer devant mes yeux une pièce composée avec et pour un groupe d'enfants et préadolescent.e.s. Les enfants dans *Cheptel (nouvelles du parc humain)* sont des enfants parlants qui prennent le contre-pied de sa propre étymologie – *infans* : celui qui ne parle pas. C'est une enfance double, qu'on contraint à être sur le plateau mais aussi qu'on autorise à inventer de nouveaux possibles. À posteriori, je crois que dans ce moment se cristallise la possibilité de révolte que potentialise l'enfance. La pièce devient donc, à rebours, le point d'ancrage de ma conscientisation de la domination adulte. C'est la résonance corporelle de ces enfants au plateau qui, en me faisant réaliser que j'ai la possibilité de me lever moi aussi face aux adultes, me permet de prendre conscience de ma condition ; et qui aujourd'hui infuse dans mon travail et mes lectures.

L'enfance est définie par le CNRTL de façon générique comme les « premières années de la vie d'un être humain jusqu'à l'adolescence »³. La définition se ramifie quand on comprend que l'enfance peut aussi être une façon de saisir l'ensemble des enfants dans une période de leur vie, ou la possibilité de faire référence à ce qui est propre à cette période dans nos souvenirs. Dans le titre de ce mémoire, je prends la décision d'utiliser le mot « enfance » plutôt que le mot « enfant ». Ce choix relève de la possibilité pour moi de saisir des liens avec « les premières années de l'être humain », sans nécessairement qu'une figure d'enfants⁴ apparaisse sur le plateau. En ce sens, je

1 Vu le 28 février 2019 au Quartz à Brest.

2 La « corporéité » dans le sens que lui donne Michel Bernard soit « un réseau matériel et énergétique mobile, instable, de forces pulsionnelles et d'interférences d'intensités disparates et croisées. » Voir BERNARD Michel, « De la corporéité comme "anticorps" » in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, pp.17-24.

3 Définition du CNRTL [en ligne].

4 Comme l'écrit le chercheur en danse Mathieu Bouvier dans sa thèse : « Dans sa grande richesse lexicale, le

rejoins la chercheuse Marie Garré Nicoara quand elle propose de resituer l'enfance comme une posture et non comme une classe d'âge⁵.

Pour autant, il est important de rappeler que nous vivons dans le cadre d'une domination des adultes envers les enfants, envers l'enfance. La domination adulte, notamment théorisée par Yves Bonnardel⁶, est un système dans lequel les enfants sont considérés comme inférieurs aux adultes, notamment sous couvert de leur vulnérabilité. Cette dernière est, d'après l'essayiste, à la fois réelle mais surtout construite dans le but de maintenir un état de soumission. En ce sens, le chercheur soutient que l'enfance n'est pas tant un âge qu'un état de dépendance et un statut social. C'est ce que résume Christine Delphy dans l'avant-propos de l'ouvrage d'Yves Bonnardel quand elle écrit : « le statut d'enfant – le statut de « mineur » est, y compris dans nos sociétés « développées », un statut d'infériorité sociale générale, d'incapacité légale, de subordination et d'appropriation »⁷. En d'autres termes, les enfants n'ont pas le droit de vote, d'avoir une intégrité physique, de s'exprimer librement sous prétexte de leur dépendance qui est en partie construite par les adultes qui les dominent.

On peut alors parler d'infantisme. Traduction de l'anglais *childism*, cette notion est définie par la sociologue et pédopsychiatre Laelia Benoit, comme « un ensemble de préjugés systématiques, de stéréotypes, envers les enfants et les adolescents »⁸. L'infantisme est un mode d'appréhension de l'enfance dans lequel ce dernier est toujours pensé depuis la situation des adultes. Elle rappelle au passage que cette domination liée à l'âge, contrairement à celle liée au genre ou à la couleur de peau est encore inentendable pour de nombreux adultes, probablement car reconnaître ce pouvoir c'est admettre une position de privilégié. Toujours d'après Laelia Benoit, il existe trois types d'infantisme. Le premier, qu'elle qualifie de *narcissique*, revient à considérer les enfants « comme un pouvoir menaçant parce qu'ils représentent l'avenir »⁹ et qu'ils finiront par succéder aux adultes – dans ce cas l'adulte, tel un Pygmalion, modèle les enfants à son image. Le deuxième mode d'infantisme que nomme la chercheuse est ce qu'elle considère comme un infantisme *hystérique*, dans lequel « l'adulte considère les enfants comme des ressources à

terme de figure fait apparaître une ambivalence entre deux connotations : la figure est tantôt du côté du type, tantôt du côté de l'invention ». D'un côté celui d'une forme identifiable (comme le super-héros) qui vaut pour elle-même et de l'autre ce que ce dernier nomme « figure figurale » qui « n'est jamais rapportée à une forme particulière, mais à l'événement de son apparition, et à son retentissement affectif », dans ce sens l'apparition de l'enfance est mouvante et instable. Voir BOUVIER Mathieu, *Les Intrigues du geste. Pour une approche figurale du geste dansé*, thèse de doctorat, sld. Isabelle Launay, Catherine Perret, Université Paris 8, 2021, p.22, p.38. Je me dégage de l'enfant comme une figure stable en préférant le terme « enfance ».

5 GARRÉ NICOARA Marie, « De l'animal au théâtre d'animation : présence de l'animal dans le champs de la marionnette contemporaine », in « Présence animales dans le monde de l'enfance », GAIOTTI Florence (dir.), *Cahiers Robinson*, n°34, 2013, p.145.

6 BONNARDEL Yves, *La Domination adulte : l'oppression des mineurs*, Méréville, Le Hêtre Myriadis, 2015.

7 DELPHY Christine, « Avant-propos », in op.cit. *La Domination adulte*, p.14.

8 BENOÎT Laelia, *Infantisme*, Paris, Seuil, 2023, p.8.

9 *Ibid*, p.14.

manipuler et à exploiter »¹⁰ et est donc sous-tendu par la soumission. Le dernier type d'infantisme est défini comme *obsessionnel* ; il « est fondé sur l'idée que les enfants seraient des parasites, d'égoïstes consommateurs de ressources : du cliché de l'embryon qui colonise le ventre de sa mère, jusqu'aux stéréotypes visant les adolescents, caricaturés en tyrans voraces, paresseux et nombrilistes »¹¹ - sous couvert d'humour, par exemple¹². Ce système donne lieu à des exclusions des enfants dans certains espaces estampillés *no kids*¹³ et dans le pire des cas, à des appropriations de leurs corps, dans le cas de violences sexuelles par exemple.

C'est donc dans un système de domination adulte qu'il nous faut interroger nos propres pratiques spectaculaires. Comment les productions contemporaines remettent en jeu ces différents modes de pouvoir ? Comment cette ascendance prend corps ? Je me demande comment le plateau peut se muer en lieu de la démonstration de la domination des adultes envers les enfants ? C'est en étudiant des pièces proposant des incarnations d'enfants par des adultes que je m'attelle à ces questions : comment nos corps d'adultes saisissent ce qui *fait enfance* pour mettre en exergue les violences, les ambiguïtés et lieux autres de l'enfance en remettant en cause, dans un même geste, les impensés liés à cette période ? Comment faire fi de son état d'adulte sans pour autant singer la catégorie « enfant » ? Une fois ces questions posées, une chose s'impose d'emblée à mon esprit : rentrer dans l'enfance n'est-ce pas nécessairement la trahir ? Si l'on suit ce que note Pierre Zaoui, on peut s'interroger sur la pertinence d'une recherche avec ou depuis l'enfance. Il écrit : « l'enfance est absente à elle-même, sans souci de soi, en échappement perpétuel, inassignable. Il y a donc toujours quelque chose de suspect et de dangereux à réfléchir dessus, même seulement à la nommer. La nommer c'est déjà la perdre : c'est sans doute vrai pour toute chose, mais c'est plus vrai que jamais pour l'enfance »¹⁴.

Alors d'abord, je n'ai pas osé rentrer. Je suis resté à la porte.

Entre l'enfance et moi, j'ai mis des textes à en revendre. J'ai mis une couche de fiction avec Christine Angot. *L'Inceste, Rendez-vous, Pourquoi le Brésil ?, Le Voyage dans l'Est, Une Semaine*

10 *Ibid*, p.16.

11 *Ibid*, p.17.

12 Sur le binarisme adulte/enfant, je pense aussi à la position du philosophe de l'éducation Sébastien Charbonnier qui parle d'*hégémonie adulte* rapportée à un ensemble de règles qui sont des rapports de pouvoirs. Il parle alors de *négativité* présupposant qu'il « faudrait s'extirper de la condition d'enfance pour devenir humain - ce qui sous-entend que les enfants ne le sont pas (encore) ». Voir CHARBONNIER Sébastien, *La Fabrique de l'enfance, anthropologie de la comédie adulte*, Paris, Lundimatin, 2025, pp.31-32.

13 Récemment la SNCF a par exemple ouvert une nouvelle classe dans certains TGV. « A la question : "Quels avantages à voyager dans l'espace dédié Optimum ?" La SNCF répond sur son site : "Cet espace calme est accessible à partir de 12 ans ». Voir LUYSEN Johanna, « "No kids" : avec sa classe Optimum, la SNCF cède elle aussi à la navrante mise au ban des enfants », *Libération* [en ligne], 2026.

14 ZAOUI Pierre, « Réflexion sur la question enfantine », *Vacarme*, n°49, 2009, p.29.

de vacances, *Un Amour impossible*, *Léonore toujours*, *Le Marché des amants*¹⁵... Elle m'a permis de saisir ce que pourrait être le rythme d'une enfance agressée et m'a ouvert les yeux (surtout grâce à Iris Brey¹⁶) sur les modalités d'apparitions de l'agression dans l'art. C'est à la page 136, celle qui est toute griffonnée. Puis j'ai mis Belinda Mathieu et Agnès Dopff¹⁷, un petit texte au creux d'un plus gros livre. C'est *Politiser l'enfance*. 350 pages entre moi et mon enfance. J'ai mis des films, j'ai mis les pièces que tout le monde s'est mis à me partager, sans trop y réfléchir. J'ai mis les titres des pièces dans un tableau. J'ai mis de vrais enfants, dans le cadre d'un Service Civique, entre moi et l'enfance symbolique que je tente d'analyser. J'ai surtout regardé ailleurs, j'ai lu sur les cultures pédés et la condition des malades du VIH. J'ai tenté de faire diversion. Ça a marché quelque temps, et puis un texto, une pièce, une rencontre avec Joachim Maudet et c'était reparti. L'enfance, encore et toujours. Elle revient. C'est pas du jeu.

b. État de l'art

Peu de littérature est consacrée aux adultes incarnant des enfants. Il existe tout de même un entretien mené par Étienne Bourdages avec Olivier Morin, Sébastien René et Audrey Talbot. Cet article intitulé « Faire l'enfant à l'âge adulte »¹⁸ revient sur un ensemble de rôles d'enfants que les trois comédien.ne.s ont tenu durant leurs carrières. L'article dépeint majoritairement les raisons pour lesquelles des metteur.euse.s en scène font appel à des adultes pour endosser les rôles d'enfants plutôt que d'embaucher de véritables enfants. On lit, par exemple, dans cet article :

Sébastien René – À mon avis, il doit être plus intéressant pour un metteur en scène de diriger un adulte plutôt qu'un enfant parce que l'adulte sera en mesure de proposer des choses, d'avoir une distance par rapport à son rôle et, éventuellement, d'établir un dialogue qui pourra faire évoluer l'interprétation. Tandis que l'enfant se laisse un peu dompter : le metteur en scène lui dira d'aller côté cour, et il ira là sans poser de questions sur le sens de ce déplacement... Olivier Morin – Cela dit, même si on l'a bien "dressé" comme un petit chien savant, pour simuler le deuil, par exemple, d'une représentation à l'autre, on ne peut pas le manipuler aussi bien qu'au cinéma où il est entouré par une équipe et une ambiance fabriquée.¹⁹

Dans ce qui est dit ici, l'enfant sur scène interprété par les adultes est une façon de complexifier le travail artistique et de ne pas avoir à « dompter » un véritable enfant. Il me semble que ces propos mériteraient d'être actualisés à la lumière des recherches autour de la condition des

15 Publiés entre 1999 et 2021 ces ouvrages sont des autofictions revenant notamment sur l'inceste dont a été victime l'autrice durant son enfance.

16 BREY Iris, « L'Inceste qui crève les yeux », in BREY Iris, Juliet DROUAR (dir.), *Culture de l'inceste*, Paris, Seuil, 2022, pp.111-143.

17 DOPFF Agnès, BELINDA Mathieu, « Un « je » d'enfant sur scène », in ROMAGNY Vincent (dir.), *Politiser l'enfance*, Paris, Burn Aout, 2023, pp.191-195.

18 BOURDAGES Etienne, MORIN Olivier, RENE Sébastien, TALBOT, « Faire l'enfant à l'âge adulte », *Jeu - revue de théâtre*, n°142, 2012, pp.80-89.

19 *Ibid*, p.82.

enfants. Cette idée d'une présence de l'enfant comme non-complexe et soutenue une nouvelle fois par Olivier Morin plus loin dans l'entretien : « si l'enfant ne représente qu'une image de l'enfance, il peut suffire en lui-même. Mais s'il véhicule quelque chose de plus complexe, comme un message politique, il faudra peut-être faire appel à un comédien professionnel dont l'expérience pourrait faire ressortir cette dimension. Souvent par le personnage de l'enfant, l'auteur veut exprimer l'innocence, alors que du personnage de l'adolescent, c'est plutôt la révolte qui va ressortir »²⁰. Ce même Olivier Morin déclare pourtant plus tôt dans l'entretien que la question qui se pose est justement de ne pas « faire l'enfant » mais plutôt d'en saisir l'essence et l'énergie. En soulignant l'obligation d'inventer des choses en tant que comédien.ne.s, car précisément iels ne sont plus enfant, l'acteur plaide pour une forme de non-essentialisation de l'enfance. Il me semble que cet article permet de plonger de façon claire dans un discours allant dans le sens de l'infantisme dans les pratiques scéniques. On assiste en effet à un dénigrement des capacités des enfants, à un isolement des enfants pour raconter leurs propres histoires sous prétexte de leur incompetence. Peut-être que l'idée de « domination par l'ancienneté »²¹ défendue par le philosophe de l'éducation Sébastien Charbonnier pour remplacer la formule « domination adulte » permet d'éclairer le phénomène décrit dans l'entretien. Je cherche donc à éclairer cette pratique par le geste et par ce qui émane du plateau plutôt que par des suppositions quant aux raisons pour lesquelles des metteur.euse.s en scène ou des chorégraphes feraient ce choix.

Au-delà de la remise en question de cet entretien, cette recherche prend racine dans un ensemble de références rendant compte de présences d'enfants dans les processus de création ou dans les spectacles²². L'article d'Hubert Godard, « L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur »²³ se place comme l'un des premiers dans le champ des recherches en danse à problématiser le rapport entre enfants sur le plateau et adultes dans le gradin. En passant par une mise en garde quant aux fonctions de l'analyse d'œuvre appliquée à la création même de la chorégraphie, le chercheur tente de définir la qualité de présence d'un enfant sur scène. En filigrane, il dessine les corporéités des enfants, en parlant d'eux comme des « blocs de sensations » et défend le fait que « on va [en tant qu'adultes] comprendre l'enfant, non par les théories de l'éducation, mais par ce qui nous agite dans notre propre corps »²⁴. L'article est une invitation à se rendre perméable à l'enfance. Quinze ans plus tard, la revue *Repères, Cahier de danse*²⁵, propose un état des lieux des liens entre la danse et l'enfance. Dans un premier temps, les articles reviennent sur les imaginaires

20 *Ibid*, p.88.

21 op. cit. *La Fabrique de l'enfance*, p.22.

22 Je ne m'attarde pas spécifiquement sur les textes qui renseignent sur les rapports entre enfance et pédagogie en danse qui mériteraient probablement une étude approfondie.

23 GODARD Hubert, « L'enfant interprètes, le regard de l'adulte spectateur », in *Balises*, n°1, 2001, pp.77-103.

24 *Ibid*, p.80.

25 GLON Marie (dir.), « Enfants : Quels projets pour l'enfance dans la danse ? », *Repères, cahier de danse*, n°36, 2015.

infantiles convoqués dans certaines pratiques chorégraphiques comme le contact improvisation²⁶ ou encore le butô²⁷. Les deux autres parties proposent une scission entre les enfants danseurs d'un côté et les enfants spectateurs de l'autre. Dans la partie sur les enfants danseurs, les articles portent en grande partie sur des productions plus ou moins contemporaines à la rédaction du numéro : *Pour Éthan* (2014) de Mickaël Phelippeau²⁸ et *Le Petit Projet de la matière* (2008-2011) d'Anne-Karine Lescop²⁹ adapté de la pièce *Projet de la matière* (1993) d'Odile Duboc. Cependant, une partie des recherches mises en valeur permet, d'historiciser la présence des enfants sur les plateaux en prenant appui sur le répertoire d'Isadora Duncan³⁰ et sur le travail infantile à l'Opéra de Paris³¹. Dans les études théâtrales, je m'appuie notamment sur le texte *L'enfant qui nous regarde, persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines* de Sandrine Le Pors³². L'ouvrage est dédié à la façon dont les dramaturgies contemporaines se placent parfois en lien avec l'enfance de façon insidieuse, c'est-à-dire sans la présence de véritables enfants. La chercheuse cherche à « localiser l'enfant, spécialement lorsque, soudainement disparu ou savamment dissimulé [...] on ne connaît de lui que ce que l'espace, les discours et les corps veulent bien nous en dire ; selon encore qu'il se tapât dans tel ou tel corps en scène »³³. Bien que l'ouvrage ne traite que de façon très rare des adultes incarnant des enfants, cette démarche complexifie la présence des enfants sur les plateaux et offre des ouvertures sur des hypothèses que je saisis.

c. Méthodologie, corpus et problématique

Pour éclairer la pratique de l'incarnation de l'enfance par des danseur.euse.s adultes, j'effectue des analyses d'œuvre. Je considère cette pratique dans le sens que lui donnent Isabelle Ginot et Philippe Guisgand, c'est-à-dire d'« analyser des propositions chorégraphiques [...] dans une relation dynamique, instable, de reconstruction et de réinvention du spectacle dans le travail même de l'analyse »³⁴. Cette démarche demande notamment une « entreprise d'autonomisation du

26 BIGÉ Emma, PAXTON Steve, « Mouvements ancestraux. Le Contact Improvisation et les premiers contacts », in op. cit. *Repères, cahier de danse*, n°36, pp.3-6.

27 PAGÈS Sylviane, « Convoquer l'enfance en butô. Pour un geste non su », in op. cit. *Repères, cahier de danse*, n°36, pp.7-9.

28 BLANCHE Bruno, « *Pour Éthan* de Mickaël Phelippeau : un portrait à différents âges », in op. cit. *Repères, cahier de danse*, n°36, pp.21-23.

29 GERVAIS-RAGU Alice, « Petit projet de la matière : une matière du petit ? », in op. cit. *Repères, cahier de danse*, n° 36, pp.18-20.

30 SCHWARTZ Elisabeth, GLON Marie, « Joies enfantines, mélancolies adultes », in op. cit. *Repères, cahier de danse*, n° 36, pp.13-15.

31 DELATTRE-DESTEMBERG, Emmanuelle, GLON Marie, « Le travail des enfants à l'Opéra de Paris (xviii^e-xix^e siècles) », in op. cit. *Repères, cahier de danse*, n° 36, pp.10-12.

32 LE PORS Sandrine, *L'enfant qui nous regarde. Persistances de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines*, Louvains-la-neuve, Edition Academia, 2022.

33 *Ibid*, p.12.

34 GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partition pour le regard*, Pantin, Centre national de la danse, 2020, p.30.

travail de l'artiste »³⁵, c'est-à-dire que la parole des créateur.trice.s des œuvres ne sert pas de boussole pour les analyses et ne fait aucunement autorité. Il s'agit de penser depuis les œuvres, plutôt que depuis le discours que l'artiste produit autour d'elle. C'est donc au prisme de mon expérience de réception des œuvres que se trace cette recherche.

Mon travail se concentre autour d'un ensemble de spectacles européens et adressés à un public adulte. En septembre 2024, j'ai établi, grâce à ce que j'appelle du "candaulisme spectaculaire"³⁶ et sans aucune limite, une liste d'un peu plus d'une trentaine de pièces pouvant faire partie de mon corpus. La liste se trouve en annexe du mémoire. Il a ensuite fallu établir une liste réduite et donc tracer les contours de mon corpus. Pour ce faire, j'ai fait le choix de retirer l'ensemble des pièces extra-européennes et jeune public, qui me semblent répondre à des paradigmes analytiques spécifiques plus larges que je n'avais pas le temps de prendre en charge durant les deux années de recherches qui s'ouvraient devant moi.

Pour le bien du cadrage de cette recherche, j'ai pris appui sur les stades de développement de Jean Piaget, ce qui a permis d'établir une période de l'enfance entre 7 et 12 ans³⁷. J'ai donc pris la décision d'évincer les pièces où les enfants incarnés n'étaient pas de cet âge, ce qui exclut les adolescent.e.s et les nourrissons. Il est cependant important de noter que les théories de Jean Piaget et plus généralement des stades de développements, sont largement remises en question et contestées par les études se penchant sur l'enfance. Dans *La Domination adulte*, Yves Bonnardel écrit :

Les notions de stade de développement, comme le 20^e siècle en a produit à la volée, illustrent bien cette tendance à l'essentialisation âgiste [...] ; le fait que la quasi-totalité des enfants étaient désormais placés dans des conditions similaires, standardisées, produites par l'enfermement scolaire, a permis de faire fi de la notion d'expérience personnelle et de ramener la singularité de chacun à des figures de stades, séquences ou phases de développement, qu'il s'agisse de psychologie, d'intelligence, de physiologie, de sexualité, etc.³⁸

Quelques années auparavant, sans faire directement référence à Jean Piaget, mais plutôt aux théories antérieures, le chercheur en danse Hubert Godard écrit sur les modifications des méthodologies d'observation du développement des enfants. Il note ainsi : « cela a complètement remis en question les idées du début du siècle, à savoir qu'il y aurait des stades précis que l'enfant

35 *Ibid*, p.23.

36 J'entends par "candaulisme spectaculaire" le fait de prendre en compte l'ensemble des pièces qu'on me propose quand je parle de ma recherche. Il s'agit donc d'être perméable à ce qui se déroule autour de moi dans les programmations afin de pouvoir coller avec les enjeux contemporains de ma recherche.

37 PIAGET Jean, INHELDER Bärbel, *La Psychologie de l'enfant*, Quadrige, PUF, 2004 (première édition 1966).

38 op. cit. *La Domination adulte*, p.171.

développerait. On s'est alors aperçu qu'il y avait des stratégies multiples »³⁹. La multiplicité des stratégies des chorégraphes pour faire exister l'enfance dans le corps des danseur.euse.s ne pourrait-elle pas être une réponse à l'essentialisation dont sont victimes les enfants ?

Pour revenir au corpus, j'ai également retiré l'ensemble des pièces produites avant le procès de l'affaire d'Outreau (2005) qui pose le jalon d'une première prise de conscience du traitement des enfants dans nos systèmes de pouvoirs. De plus, j'ai effectué un tri en fonction des pièces accessibles *in vivo* et en captation. Finalement, je ne me focalise que sur des œuvres créées après 2011, que je positionne comme un temps fort des liens entre danse et enfance, notamment avec la présence de trois productions mettant en jeu des enfants au Festival d'Avignon cette année-là. Cela m'a permis d'établir une liste de six spectacles qui composent mon corpus :

enfant (2011) – Boris Charmatz – vu en captation dans la version avignonnaise.

Le Grand Sommeil (2018) – Marion Siéfert – vu le 12 avril 2025 au Théâtre de Gennevilliers.

We should be dancing (2019) – Emilienne Flagothier – vu en captation.

promise me (2021) – Cie Kabinet K – vu le 3 septembre 2023 au Bijloke Wonderland à Gand.

L'Étang (2021) – Gisèle Vienne – vu le 11 décembre 2022 au Centre Pompidou à Paris.

KID#1 (2024) – Joachim Maudet – vu le 2 octobre 2024 à L'Étoile du Nord à Paris.

En complément de ces six créations, je convoque de façon épisodique d'autres œuvres rencontrées pendant ces deux années de recherches pour éclairer des pans spécifiques de ma réflexion. C'est l'ensemble de cette matière et de ces visions de l'enfance qui me permettent de me demander : comment, dans un contexte de domination de la catégorie adulte, le fait de jouer des enfants sur les plateaux, pourrait-il permettre de rendre à l'enfance un pouvoir d'agir et quelles attentions sont nécessaires de la part des adultes pour y parvenir ?

d. La vigilance

Avant de plonger, il est important pour moi de prévenir. Je suis en état de vigilance. Je suis en veille. Je suis à l'affût des productions mettant en jeu des enfants ou les plaçant au cœur de leurs considérations. Je guette les programmations nationales. Je suis attentivement les carrières de ceux qui, déjà, ont travaillé de près ou de loin sur le sujet. Mais je suis aussi en veille quand je suis dans la salle. Je me retrouve sûr le qui vive dès qu'une pièce chorégraphique ou de théâtre s'approche d'un peu trop près d'une chose pouvant faire référence à cette période. L'œil soucieux de repérer avant tout le monde la direction dans laquelle va l'œuvre. Je suis aussi serré sur mon siège,

39 art. cit. « L'enfant interprètes, le regard de l'adulte spectateur », p.80.

j'ai peur des images qui vont être convoquées. J'ai peur des procédés qui vont faire apparaître les enfants, je suis attentif à la qualité du toucher entre chaque corps, aux regards qui traînent. Je suis aussi constamment en train de penser à ma posture, aux imaginaires que je convoque devant ces récits et ces corps.

Je veille aussi les corps autour de moi, la communauté d'adultes regardants que nous formons. Je tente de discerner les réactions, ceux qui, ont un mouvement de rejet et s'enfoncent dans leurs sièges, ceux qui au contraire ont le buste en avant. J'ai peur de ce que ceux et celles autour de moi peuvent penser des corps d'enfants ou d'adultes incarnant des enfants sur scène. C'est comme un syndrome post-traumatique, la tentative d'une hyper acuité pour détecter le danger ou la mise en danger de l'enfant en présence (ou symboliquement convoqué) par les artistes. Il y a probablement une forme d'instinct de protection.

Alors, quand je regarde mon corpus, c'est avec ce corps, avec ces yeux et cette attention. Je calque, sûrement, des intentions qui ne sont pas celles de celui ou celle qui compose. Je fabule les réactions d'un public avide d'enfants. Je suis en attente du moment où l'attention va flancher et va révéler ce que l'adulte regardant pense. Je suis contaminé par ma propre expérience de la domination sexuelle entre mon corps d'enfant et celui des adultes. Je présuppose toujours une prédation, la possibilité d'une agression.

Je ne veux pourtant pas faire des agressions les raisons centrales de mon désir de recherche. Je ne veux pas être contaminé par mon état de victime de violences sexuelles dans l'enfance, plus que mon regard ne l'est déjà. Je ne veux pas non plus d'un regard qui en fait un drame. Et avant toute chose : je ne veux absolument pas faire de cette particularité de parcours un argument d'autorité. Finalement ce serait un peu contre-productif, tenter de défaire une prédation et en installer une autre, sur d'autres, quant à la lecture des pièces. En effet, comme le rappelle Hubert Godard dans le texte « L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur », les outils d'analyses « sont des outils de pouvoir [et il ne faut pas] oublier qu'il faut trembler devant ces outils et non pas s'en saisir comme d'un marteau, c'est-à-dire qu'il faut accepter d'être un artiste qui regarde un enfant et d'être émerveillé par cet enfant »⁴⁰. Développer des outils d'analyse sur le terreau d'une mémoire traumatique, est-ce faire de l'objet de domination un objet de contrôle ? Je ne crois pas, encore faut-il rester prudent, pour ne pas adopter un regard réducteur autour de pièces ne traitant pas nécessairement des questions de pédocriminalité.

Au fond, mon endroit de doute réactualise les questions qu'Hubert Godard posait déjà en 2001 : « le point d'interrogation, c'est peut-être pour l'adulte : est-ce que l'adulte est encore capable d'avoir une position d'enfant, avant de penser, de décomposer, d'analyser ? Est-il capable d'être touché de plein fouet dans son propre corps par la danse de l'autre, de passer par l'enfant qu'il est et

40 *Ibid*, pp.91-92.

qu'il a toujours en lui pour comprendre ce que fait l'enfant »⁴¹. Peut-être que finalement mon expérience traumatique n'est pas qu'un biais, que c'est elle qui me permet une analyse plus juste des corps qui forment ces fabriques de l'enfance. Peut-être que c'est ce parcours qui ouvre la possibilité de l'analyse, qui lui donne une existence. C'est un écueil, mais sans lui je ne cherche rien. Il faut embrasser le biais.

C'est ici que prend sens le mot « précautions » que je décide d'employer dans le titre de mon mémoire. Cette précaution est, dans un premier temps, la mienne, celle de mon regard qui tente de ne pas reproduire la domination. Cette précaution est aussi celle de ceux qui souhaitent écrire sur l'enfance en tentant de ne pas la réduire ou l'essentialiser. Cette précaution c'est aussi, et peut-être surtout, celle des interprètes et des chorégraphes qui décident d'incarner des enfants ou de danser avec eux.

Je propose de débiter ce texte par une analyse des modes d'apparition de l'enfance dans les corps d'adultes, lorsque les enfants sont complètement absents sur le plateau. Je me demanderai comment ne pas reproduire la domination dans ces incarnations, ou comment en faire justement les conditions de l'apparition de l'enfance et donc la remettre en question. Quelles sont les pratiques qui fondent les présences de l'enfance ? Je continuerai en interrogeant les pièces faisant cohabiter des adultes et des enfants en tant qu'interprète. Comment le geste chorégraphique peut-il permettre une forme d'égalisation entre eux ? Quelles sont les conditions d'apparition d'une porosité, et ses limites ? Je terminerai en interrogeant de façon plus frontale nos regards d'adulte regardant des enfants, ou des corps d'adultes incarnant des enfants. En contextualisant nos regards dans le système oppressif envers les enfants, je me demanderai quels sont les risques de cette relation regardant/regardés et comment déjouer la domination qui peut s'y loger.

41 *Ibid*, p.80.

I. Devenir enfant : corps d'adultes, gestes d'enfants

A. Imiter n'est pas copier

Cette première partie propose de s'attacher aux enjeux de la reproduction ou de la création de gestes apparentés à l'enfance dans des corps adultes. Je cherche à démêler les stratégies que les chorégraphes peuvent mettre en place pour s'éloigner du risque de caricaturer, d'objectiver ou de ridiculiser les enfants, notamment en les essentialisant à des signes distinctifs. En effet, comme nous l'apprend le CNRTL le fait d'imiter revient à « faire ou s'efforcer de faire (ce que fait une personne ou un animal) dans le seul but de reproduire dans sa particularité (une attitude, un comportement, une façon de s'exprimer). »⁴² Puis, ce même site nous apprend un peu plus bas, qu'imiter revient aussi à « faire la même chose que quelqu'un mais sans chercher à copier son geste »⁴³. L'imitation recouvre donc une activité plus complexe que le fait de seulement *faire comme* une personne ou un animal. Sous quelles conditions l'imitation, peut-elle, devenir être un espace d'invention fécond pour aller au-delà des systèmes d'oppressions sur les enfants ? Quelles limites peut rencontrer l'imitation quand elle se confond un peu trop avec une activité de copie ?

A.1 Devenir-enfant pour aller au-delà de l'imitation

Pour prendre à bras le corps la question de l'imitation, je propose de la penser depuis la notion de « devenir », que Félix Guattari et Gilles Deleuze développent notamment dans l'ouvrage *Mille Plateaux*⁴⁴. Ma démarche s'inscrit ici dans la continuité de la recherche de master en danse menée par Bruno Blanche, où il propose une analyse de la pièce *Pour Éthan* de Mickaël Phelippeau, notamment au prisme de cette notion⁴⁵.

a. Construire la porosité des adultes

Comme le note Bruno Blanche, la présence d'enfants sur les plateaux expose les propositions en question à une réduction des enfants à deux figures distinctes : « celle du petit professionnel [...] calquée sur le modèle du danseur professionnel ou celle de l'enfant choisi parce qu'il semble vierge de toute formation mais porteur d'une multiplicité de représentations en tant que catégorie sociale »⁴⁶. Le chercheur-pédagogue qualifie ces deux figures comme figées et propose de

42 Définition du CNRTL [en ligne].

43 *Ibidem*.

44 DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980.

45 BLANCHE Bruno, *Pour Éthan de Mickaël Phelippeau. À la rencontre d'un enfant interprète*, mémoire de master en danse, sld. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2016.

46 art. cit. « *Pour Éthan* de Mickaël Phelippeau : un portrait à différents âges », p.21.

les apparenter à ce que Deleuze et Guattari nomment « entités molaires »⁴⁷, c'est-à-dire une identité qui ne se définit que dans l'opposition avec une autre. Bruno Blanche de résumer « dans ce cadre, l'enfant est entièrement déterminé par son rapport à l'adulte »⁴⁸. Cette façon de considérer les enfants uniquement dans le rapport qu'ils entretiennent avec les adultes est, au-delà de l'espace scénique, un modèle politique majoritaire dans notre système adultiste⁴⁹. En effet, comme Vincent Romagny résume la pensée du philosophe Tal Pieterbraut-Merx, ce dernier s'étant suicidé avant d'achever de rédiger sa thèse : « Tal Pieterbraut-Merx montre que l'enfance comme concept et comme catégorie a été principalement pensée en rapport à l'âge adulte, qu'elle lui soit opposée (comme pensée nue ou comme moyen d'accès au présocial) ou bien qu'elle en soit la finalité (dans ce cas, l'enfant est compris comme manque par rapport à l'adulte qui lui donne rétrospectivement tout son sens) »⁵⁰. Ce binarisme est à la base de l'infantisme⁵¹ que j'ai défini dans l'introduction.

Bruno Blanche pose donc l'hypothèse que la danse peut, sous certaines conditions, aller au-delà de cette vision assujettie et binaire. C'est ici qu'il convoque donc le concept de « devenir ». Tout comme lui, je note que ma lecture de ce concept est partielle, notamment parce que la définition qu'en font les deux philosophes est protéiforme et rhizomatique et ne s'arrête jamais à une définition synecdotique. Bruno Blanche propose donc de saisir le concept de « devenir » comme une façon de concevoir une relation entre deux termes hétérogènes en sortant du cadre des « entités molaires »⁵². Dans le cadre de sa recherche, cette définition permet de penser la relation qui unit Mickaël Phelippeau et Éthan Cabon (respectivement chorégraphe et interprète de la pièce qu'il analyse) dans une plasticité et une réciprocité qui « ne se réduit pas à une imitation, une interprétation, une identification, une reconnaissance ou une mise en commun »⁵³. La rencontre entre Mickaël Phelippeau et Éthan Cabon passe par l'affect et met en relation le terme d'adulte chorégraphe et celui de l'enfant interprète en ouvrant une circulation entre les deux postures. L'idée est donc, pour lui, de saisir comment le processus de création et d'exploitation de la pièce tente de convoquer et de maintenir la circulation des affects de leurs rencontres.

Comment le concept du « devenir » peut-il alors me renseigner sur l'idée d'imitation ? Quelle place prend cette notion quand la cohabitation n'élit pas domicile sur la scène mais dans un

47 op. cit. *Mille Plateaux*, p.337.

48 art. cit. « Pour Éthan de Mickaël Phelippeau : un portrait à différents âges », p.21.

49 Le système adultiste correspond à un système de valeurs et d'oppression dans lequel les adultes ont le pouvoir au détriment des enfants. « Dans une société adultiste, l'adulte est défini comme un être achevé et autonome et l'enfant est considéré comme en développement et, de ce fait, incomplet, incompetent et incapable, ce qui justifierait qu'il soit dominé et privé de droits. L'adultisme contribue à la vulnérabilisation des personnes infantilisées au prétexte de leur éducation et de leur protection. » Voir ALLEFRET Gabriel, KOVACSHAZY Cécile Kovacshazy, MILOVANOVIC Daliborka, DELANOE Daniel, « Les mots pour dire la domination adulte et les violences faites aux enfants », *L'Humanité* [en ligne], 2024.

50 ROMAGNY Vincent, « Introduction », in ROMAGNY Vincent (dir.), *Politiser l'enfance*, Paris, Burn Août, 2023, p.22.

51 op. cit. *Infantisme*

52 op. cit. Pour Éthan de Mickaël Phelippeau. *À la rencontre d'un enfant interprète*, p.45.

53 art. cit. « Pour Éthan de Mickaël Phelippeau : un portrait à différents âges », p.21.

seul et unique corps ? Il ne s'agit pas de faire des « devenir » un synonyme d'imitation comme m'en a prémunis le chercheur Mathieu Bouvier dans sa thèse⁵⁴. Ce dernier note en effet une utilisation abusive du concept sur la scène contemporaine qui « bien souvent, [...] ne fait qu'ajouter une certaine prétention à des imitations somme toute assez convenu »⁵⁵. Si l'on reprend donc ce qu'écrivent Deleuze et Guattari, nous pouvons lire :

Devenir, ce n'est pas imiter quelque chose ou quelqu'un, ce n'est pas s'identifier à lui. Ce n'est pas non plus proportionnel des rapports formels. [...] Devenir, c'est, à partir des formes qu'on a, du sujet, qu'on est, des organes qu'on possède ou des fonctions qu'on remplit, extraire des particules, entre lesquelles on instaure des rapports de mouvement et de repos, de vitesse et de lenteur, les plus *proches* de ce qu'on est en train de devenir, et par lesquels on devient.⁵⁶

Le « devenir » d'après Deleuze et Guattari exclut donc l'idée d'un délire d'identification et pousse à penser son rapport à soi avec ce que nous sommes en train de « devenir ». Ce que met en avant cette citation, dans ma lecture, c'est la dimension corporelle et concrète des transferts que demande le « devenir ». En effet, il s'agit de trouver les rapports qu'entretiennent ce que nous devenons avec le temps et l'espace. Ces considérations permettent de rendre concrète cette notion, les deux philosophes écrivent d'ailleurs à ce propos :

Les devenir-animaux ne sont pas des rêves ni des fantasmes. Ils sont parfaitement réels. Mais de quelle réalité s'agit-il ? Car si devenir-animal ne consiste pas à faire l'animal ou à l'imiter, il est évident aussi que l'homme ne devient pas « réellement » animal, pas plus que l'animal ne devient « réellement » autre chose. Le devenir ne produit pas autre chose que lui-même. C'est une fausse alternative qui nous fait dire : ou bien l'on imite, ou bien on est. Ce qui est réel, c'est le devenir lui-même, le bloc de devenir, et non pas des termes supposés fixes dans lesquels passerait celui qui devient. Le devenir peut et doit être qualifié comme devenir-animal sans avoir un terme qui serait l'animal devenu.⁵⁷

En d'autres termes, le « devenir » est à saisir comme un processus et pour lui-même. Ce dernier n'a pas pour objectif de faire voir une figure fixe mais il est compris comme un mouvement. C'est ici que la possibilité d'aller au-delà des « entités molaires » se loge. Il semblerait alors, que penser les « devenir » en lien avec l'imitation des enfants demande de comprendre des articulations corporelles et imaginaires qui fondent leurs rapports au monde pour tenter d'appréhender un « devenir-enfant » au-delà de signes de reconnaissance qui permettra à un public de l'identifier. L'utilisation des « devenir », dans le travail de Mathieu Bouvier, est notamment adossée à la pièce *Love* (2003) de Loïc Touzé et Latifa Laâbissi et encore plus particulièrement aux tableaux intitulés « les lions ». Dans ce passage, les interprètes⁵⁸ entrent sur le plateau et *font* une meute de lions. Pour

54 op.cit. *Les Intrigues du geste*

55 *Ibid*, p.184.

56 op. cit. *Mille Plateaux*, pp.333-334.

57 *Ibid*, p.291.

58 Il s'agit de Audrey Gaisan Doncel, Julien Gallée-Ferré, Rémy Héritier, Maud Le Pladec, Marie-Noëlle Genod,

ce faire, iels ne passent pas par l'image du lion mais par le sentir de ce dernier en tentant de comprendre comment le lion respire, marche, appréhende l'espace... Mathieu Bouvier a une formule saisissante pour parler de ce travail, il écrit que les danseur.euse.s de la pièce « doivent ré-informer leurs corporéités humaines avec des thèmes étrangers »⁵⁹. Pour faire advenir un « devenir-enfant », il faudrait informer nos corporéités d'adultes avec l'enfance.

Ainsi, il existe « un devenir-enfant qui ne ressemble pas à l'enfant comme entité molaire »⁶⁰ qui demande aux interprètes d'inventer ou d'appréhender une porosité avec des identités enfantines. La chercheuse en danse Sylviane Pagès, qui a consacré un article aux liens entre enfance et techniques butô, s'en est fait la témoin. Elle note que chez les danseur.euse.s butô « il ne s'agit pas de représenter un enfant, mais devenir un enfant, un devenir-enfant toujours multiple et changeant, coexistant à d'autres figures, une transformation en animal ou dans d'autres âges de la vie »⁶¹. Cela revient donc à « tenter de sortir de ses habitudes gestuelles, de ses coordinations lentement acquises, pour redécouvrir les potentialités de sa corporéité »⁶².

Dès lors, comment s'y prendre pour construire des corporéités adultes poreuses à ces bouleversements perceptifs et ces nouvelles mobilités ? Initialement, cette partie devait exclusivement se rapporter à la pièce *KID#1* de Joachim Maudet, cependant j'ai eu l'occasion de saisir pendant quelques jours son travail en cours, *CAILLOUX*⁶³ (2027), lors d'une résidence au PÔLE-SUD, CDCN de Strasbourg courant du mois d'avril 2026. L'accès à ce moment de la création m'a permis de saisir précisément cette construction d'un corps propre au « devenir-enfant », notamment car la pièce met précisément en jeu cinq interprètes⁶⁴ adultes dans un basculement entre leurs états de corps vers celui d'enfants de 5 à 7 ans. En effet, au moment de ma découverte de la création, cette dernière débute par une entrée de l'ensemble des danseur.euse.s dans l'espace scénique comme dans un lieu d'attente sans chaise, un endroit d'inconfort qui peut convoquer le malaise. C'est ensuite l'activation d'une musique qui va faire émerger de petits gestes, un désir de mobilité qui par débordements successifs va finir par proposer des corps à connotation enfantine. Ce transfert progressif permet, par capillarité sur le reste de la proposition, de garder en tête qu'il s'agit d'adultes jouant des enfants au plateau, en faisant de ce transfert le centre de la proposition chorégraphique. Ainsi, quand à la fin de l'étape de travail l'ensemble des performeur.euse.s se montent dessus, se tiennent par le bout des mains en conservant leur frontalité, quand iels mettent en avant les hyper-extension de leurs coudes et de leurs genoux, le tout en

Carole Perdereau, et en alternance Loup Abramovici, Alina Bilokon, Nuno Bizarro, Elise Olhandéguy et Lina Schlageter.

59 op. cit. *Les Intrigues du gestes*, p.185.

60 op. cit. *Mille Plateaux*, p.337.

61 art. cit. « Convoquer l'enfance en butô. Pour un geste non su », p.9.

62 *Ibidem*.

63 La création est prévue en janvier 2027 au KLAP - Maison pour la danse à Marseille.

64 Il s'agit de Pauline Bigot, Mathilde Bonicel, Léo Bourdet, Johann Nöhles et Sophie Lèbre.

parodiant des exercices de gymnastique rythmique ; je ne vois pas des enfants, mais je saisis bien des adultes dans leurs gestes vers l'enfance. Comme le résume Mathieu Bouvier concernant *Love*, « être un lion, c'est l'affaire du lion, et de lui seul », ce que font les interprètes est un « faux lion, mais le devenir est réel, car le travail est réel »⁶⁵. Je remplace ici le sujet « lion » par le sujet « enfant » et fait du processus le fond de la démarche de Joachim Maudet. Je rajoute qu'il ne s'agit pas, dans le travail du chorégraphe, de convoquer sa propre enfance par le souvenir, comme peuvent parfois le faire les chorégraphes butô⁶⁶. Il s'agit plutôt d'explorer l'incarnation de l'enfance comme un spectre. Cela rejoint la mise en garde de Deleuze et Guattari quand ils affirment que « devenir est un rhizome, ce n'est pas un arbre classificatoire ni généalogique »⁶⁷ en précisant qu'avec le fait de « devenir » nous nous confrontons plutôt à une meute qu'à un individu singulier.

Aussi, lors d'improvisations des interprètes guidées par Joachim Maudet, donnant des consignes successives qui s'accumulent, je perçois de façon nette l'idée de « ré-informer » les corporéités. La proposition me permet de penser le « devenir-enfant » comme la construction d'un *adulte mouvant* à la corporéité nouvellement informée. La perméabilité devient donc une des conditions de l'incarnation de l'enfance et cela revient à concevoir l'imitation comme une faculté de réponse plutôt que comme une possibilité de copie. Une nouvelle fois, cette idée est éclairée par Mathieu Bouvier quand ce dernier parle de l'activité mimétique de l'humain et qu'il note que cette dernière ne consiste pas à « se rendre semblables aux choses qui l'environnent, mais de répondre aux « correspondances naturelles » dont sont tramés leurs ressemblances », donc comme un dialogue tonique⁶⁸. Le chercheur ajoute ensuite, concernant le don mimétique de l'enfant que ce dernier « réplique le monde »⁶⁹. Le mot « réplique » étant ici à saisir dans sa polysémie, à la fois comme le fait de répondre que le fait de reproduire à l'identique.

« Devenir-enfant », en un sens, reviendrait donc à instaurer un dialogue tonique, caractéristique infantine s'il en est, avec l'enfance elle-même. Faire l'enfant à l'âge adulte demande une mise en jeu de ses propres affects, une façon de se rendre vulnérable. « Devenir » porte un enjeu empathique, une façon de se rendre poreux au monde. L'empathie est ici à entendre dans le sens que lui donne le chercheur en danse Hubert Godard lorsqu'il parle d'*empathie kinesthésique*⁷⁰ pour définir le phénomène de mise en jeu du geste d'une personne que l'on regarde dans notre propre corps, encore une fois une façon d'être poreux.

65 op. cit. *Mille Plateaux*, p.186.

66 C'est ce que pointe du doigt Sylviane Pagès dans le numéro de *Repères, cahier de danse*, voir art. cit. « Convoquer l'enfance en butô. Pour un geste non su ».

67 op. cit. *Mille Plateaux*, p.292.

68 op. cit. *Les Intrigues du geste*, p.280. Dans cette partie, Mathieu Bouvier prend appui sur la pensée d'Anne Boissière. Voir BOISSIERE Anne, « Le mouvement expressif dansé : Erwin Straus, Walter Benjamin », in *Approche philosophique du geste dansé*, BOISSIERE Anne, KINTZLER Catherine (dir.), Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.

69 *Ibidem*.

70 GODARD Hubert, « Le Geste et sa perception », in GINOT Isabelle, MICHEL Marcelle (dir.), *La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp.236-241.

b. Danser en adulte ré-informé : éprouver plutôt que de *faire comme*

L'imitation est une question de dialogique. Un dialogue tonique avec ce que l'on veut imiter. Dans le cas qui nous occupe, entre adulte et enfance. Il s'agit dans une certaine mesure de décroquer les frontières entre adultes et enfants en étant un *adulte mouvant* sensible aux conditions de présence de l'enfance. Cette façon d'aller au-delà des frontières est d'ailleurs comprise dans l'activité mimétique des enfants elle-même. C'est ce que note Emma Bigé quand elle écrit :

Dans certains de leurs jeux d'imitation, les enfants ne se mesurent en effet pas tant les uns aux autres qu'à des moulins, des ruisseaux ou des nuages. Ces jeux - qui agrandissent le cercle des entités circulant en nous, non seulement aux être humain, mais encore aux autres créatures vivantes, aux éléments et aux machines - sont très sérieusement joués et permettent, sans qu'il paraisse se produire pour cela crime de lèse-humanité, de sauter par-delà les frontières entre espèces et même entre modes d'existences.⁷¹

On voit ici développée l'idée que la porosité au monde comprend, au-delà des humains, l'ensemble du milieu dans lequel évoluent les enfants. La porosité au monde se présente à cet égard comme un des prismes pour saisir l'enfance. En parlant d'un saut entre « mode d'existence » et de crime de « lèse-humanité », il me semble qu'Emma Bigé insiste sur la dimension de circulation de l'imitation qui ne s'attache pas à l'image, la figure, mais au fond de ce qui est reproduit. Lorsqu'il s'agit de reproduction d'humain par des humains, d'enfants par des adultes, il me semble qu'on peut imaginer que ce fond pourrait être le « projet sur le monde »⁷² dont parle Hubert Godard dans « Le Geste et sa perception ». Le chercheur évoque le rapport que chacun.e entretient avec le gravité et poursuit en expliquant que « les résistances internes au déséquilibre, qui sont organisées par les muscles du système gravitaire, vont induire la qualité et la charge affective du geste »⁷³. L'imitation, en tant que jeu d'enfant, semble déjà porter en elle la complexité de la reproduction, qui se distingue de la manifestation par de simples signes distinctifs. Les « devenir » vont en ce sens. C'est ce que résume Mathieu Bouvier quand il écrit que « le devenir-autre n'est pas un "faire comme", c'est plutôt un "éprouver dans" »⁷⁴. Passer la frontière entre adulte et enfant relève d'une empathie active permettant de faire voir l'enfance à l'extérieur depuis un travail interne⁷⁵.

Cette façon de considérer les « devenir » me semble manifeste dans la deuxième et

71 BIGE Emma, *Mouvementements. Ecopolitique de la danse*, Paris, La Découverte, 2023, p.190.

72 art. cit. « Le Geste et sa perception », p.224

73 *Ibid*, p.225.

74 op. cit. *Les Intrigues du geste*, p.183.

75 J'aurais pu décider d'utiliser le terme incarner compris comme le fait de permettre à une chose immatérielle de prendre corps ; comme je le fais pour le titre du mémoire. Ce terme peut être lui-même discuté comme le fait Maxine Sheets-Johnson, qui nomme que pour elle le terme « incarnation » ne peut pas correspondre à nos humanités car nos insularités d'être ne nous permettent en aucun cas ce que l'incarnation exige, soit l'expérience d'un corps autre empaqueté et complet. La philosophe préfère le terme « animé », car il souligne une perméabilité entre le corps et le monde par des échanges constants et non comme un envoi d'énergie unilatéral vers un corps-réceptacle. Voir SHEETS-JOHNSTONE, *The Primacy of Movement*, Amsterdam, John Benjamins, 1998, p.359 cité dans INGOLD Tim, « Des corps en pleine course », in *Faire, anthropologie, archéologie, art et architecture*, Bordeaux, Dehors, 2017, p.196.

dernière partie de la pièce *KID#1* de Joachim Maudet. Il est allongé sur le ventre, encore à demi dans le coupe-vent, on ne voit que ses jambes. Les genoux se plient, j'ai immédiatement l'impression d'espionner un enfant qui joue dans la cabane qu'il a inventée sous sa couette. En sortant de son imperméable Joachim semble s'éveiller. C'est une naissance, il s'extrait de l'utérus mou et éventré que forme le manteau bleu roi abandonné au sol. Il est sorti de l'ambiance amniotique du tableau précédent où l'éclairage bleu soutenait son corps flottant à la fois dans l'espace et dans l'imperméable. Il se fait éponge d'une nouvelle posture d'enfance et papillonne, le regard s'évade, les pieds sont distraits. Le son a changé, je m'en rends compte tard. Les couches sonores aquatiques et abstraites ont laissé la place aux éclats de voix d'enfants en pleine cour de récréation. Cette ambiance renforce un truisme, il est devenu un enfant. Redevenu. Corps nomade, il ne s'arrête plus jamais de bouger, laisse aller les élans qui le traversent. Après le statisme de la première partie, je suis surpris de devoir bouger sur mon siège. Je le suis du regard, tant et si bien que je termine par avoir l'impression de surveiller un véritable enfant. Pour se distraire, quand l'ennui prend plus de place, il cherche à faire quelque chose, forcément une bêtise - regards de malice à l'appui. Un morceau de *gaffer* se détache dans un angle. Alors, il arrache d'un grand geste une partie de la longueur qui collait le tapis bleu au sol du théâtre. Maintenant, il veut tout enlever. On dirait un *cartoon*. Il est debout, les bras en l'air, verticalité saccagée par la force du scotch qui le retient en arrière alors que tout son buste est projeté vers l'avant. Il est de profil à nous, ses jambes restent droites, infatigables. Puis, ça craque, il bascule vers l'avant, se rattrape contre le mur noir. L'élan reprend. Comme les enfants après avoir fait une bêtise, il la dissimule. Il se cache dans tous les coins possibles. Il nous regarde, et semble attendre notre approbation. Avec ce regard de biais, il semble surveiller notre réaction et nous place immédiatement dans la position d'un adulte qui toise le plateau. Prendre en compte l'assemblée et les objets qui l'entourent semble être, pour Joachim, une première étape pour mettre en œuvre la porosité au monde que demande le « devenir-enfant ».

Pourtant, il me paraît que la présence de l'enfance se manifeste aussi dans le corps lui-même, au-delà des interactions avec les objets qui l'entourent. Le premier endroit où ce travail de « devenir » s'éclaire c'est dans la façon qu'à Joachim d'accepter que son propre poids lui échappe, notamment quand le scotch lâche, mais aussi dans les courses qu'il amorce et qui se terminent par une collision avec l'un des murs dressés autour de l'espace vide. Ce rapport d'acceptation de la gravité propose une structure constamment instable qui structure le corps enfantin dans notre réception de spectateur.ice.s. Cette possibilité est notamment permise par la construction semi-improvisée de cette séquence. En effet, entre la captation filmée à Marseille à laquelle j'ai accès, et la version que j'ai pu découvrir à L'Étoile du Nord à Paris, j'observe un chemin commun. Je distingue dans les deux cas une progression commune entre le fait de sortir de la veste, de quitter le

tapis bleu, d'appréhender l'espace, puis de passer sous le tapis avant de le décoller complètement. Cette progression, bien que fixe, se laisse contaminer par le milieu qu'il occupe. À L'Étoile du Nord, le plateau est largement surélevé par rapport au niveau du sol des premiers fauteuils du gradin et donne par exemple l'opportunité d'utiliser cette hauteur pour balancer ses jambes. Le rapport au temps me semble également central dans la manifestation du « devenir ». En effet, l'approche rythmique de la chorégraphie, dans laquelle on assiste à une abolition du mouvement continu, le rend plus criant. Ce parti-pris est notamment visible dans le travail des marches. Par exemple, une fois arrivé à la verticale, Joachim marche vers le fond du plateau. Ses pas sont petits mais d'abord réguliers, avant de ralentir puis d'accélérer. Chaque action concentre plusieurs temporalités, soit en un seul et même instant (un doigt gratte le sol avec vivacité pendant que le regard plane en direction des plafonniers) soit à l'intérieur d'une cellule de gestes, comme la marche décrite. Penser l'enfance comme un rapport au rythme permet de rendre palpable les effets de la gravité sur un corps où le crâne et le bassin semble plus lourd.

Il serait pourtant malhonnête de ma part de parler de *KID#1* comme de l'émergence d'un « devenir-enfant » pur et qui émanerait uniquement du corps dansant⁷⁶. En effet, cette attention à la mise en place d'un « devenir » est combinée avec des faisceaux d'indices qui pointent l'enfance comme ce qui est donné à voir. Le titre de la pièce est un de ces indices, dès son apparition notre lecture s'en trouve orientée. Je note également qu'en tant que spectateur.ice.s nous sommes chargé.e.s de toute la première partie du spectacle, où Joachim prend en charge, grâce à un travail de ventriloque, des récits d'enfants et de jeunes adolescents. Il me semble cependant que les éléments qui nous font signe ne sont pas les éléments principaux de ce que propose le chorégraphe. Nous sommes plus proches que ce que nomme Deleuze et Guattari quand ils écrivent : « on n'imité pas ; on constitue un bloc de devenir, l'imitation n'intervient que pour l'ajustement de ce bloc, comme un dernier souci de perfection, un clin d'œil, une signature »⁷⁷. Dans le cas présent, ces clins d'œil pourraient par exemple être la tenue vestimentaire qui pourrait rappeler un ensemble de vêtements d'enfants avec des chaussettes mi-haute et un tee-shirt rayé, ou bien l'intervention de regards « malins » dans la direction du public à plusieurs reprises. La certitude d'un « devenir » au-delà de ces signes réside dans le fait que l'incarnation est paradoxalement tout aussi claire quand le corps devient invisible. Durant cette séquence, Joachim explore les possibilités de l'espace scénique qu'il habite notamment en allant en dessous du tapis. Il peut explorer l'envers du tapis grâce à la lanière de *gaffer* qu'il a retirée un tout petit peu plus tôt. Il passe donc par la brèche entre le tapis et le sol du théâtre, d'abord juste la tête puis progressivement l'ensemble de son corps. Nous n'avons

76 J'ajoute que le fait d'avoir découvert la pièce pour la première fois la pièce dans le cadre d'une ouverture studio, au Gymnase - CDCN de Roubaix, lors d'une semaine de résidence me permet de saisir de façon encore plus nette le « devenir » comme un processus.

77 op. cit. *Mille Plateaux*, p.375.

accès au corps du chorégraphe-danseur que par les volumes que ce dernier forme en repoussant le tapis avec son corps, notamment son crâne et son dos. Même sans accès aux signes qui pourrait « faire enfance » l’alternance dynamique et les ruptures rythmiques qui composent la séquence sont les témoins d’une recherche d’enfance qui en passe par une façon d’éprouver le poids lié à l’instabilité.

Il me semble, dans un dernier temps, que la naissance d’un trouble quant à l’identité du corps présent au plateau est un indice d’une imitation qui tend vers un « devenir ». En effet, quand des metteur.euse.s en scène ou des chorégraphes reprennent à leurs compte uniquement des signes qui font enfance (petits vêtements, couettes, voix aiguës...), il n’y a aucun doute quant au fait que les corps sur le plateau sont bien ceux d’adultes qui font les enfants⁷⁸. Lorsque que l’imitation est prise dans un « devenir », disons gravitairement juste, un trouble, même parfois ténu, peut naître. Ce rapport spécifique au monde devient le moteur de la création d’une étrangeté. Quand Joachim danse, une certitude persiste ; il s’agit bien d’un adulte au plateau. C’est un corps d’adulte, pourtant sa présence me trouble. Comme nous le rappellent Nicoletta Diasio et Virginie Vinel : « le corps est inextricablement lié à la définition de l’âge : l’altérité de l’enfant vis-à-vis de l’adulte a été socialement construite par rapport à des différences corporelles »⁷⁹. Dès lors, que faire de ce corps qui bouge depuis l’enfance, dans un rapport à la gravité qui brouille ce à quoi mon regard est habitué ? Je pense aux catégorisations que propose Robert Bogdan dans son ouvrage *La Fabrique des montres*. On s’approche ici à ce que ce dernier appelle les *freak factice*, c’est-à-dire la construction d’une fiction corporelle ou de son passé qui tend à faire advenir un corps considéré comme monstrueux dans un but commercial, le but étant d’être le plus crédible possible⁸⁰. À l’inverse du surveillant, que Joachim interprète quelques minutes pendant première partie du spectacle, et qui dit voir des adultes quand il regarde longtemps les enfants, moi plus je le regarde, plus j’ai l’impression de voir un enfant. Je fais attention à ce qu’il ne se fasse pas mal, qu’il ne tombe pas en avant, emporté par ses courses qui forment de larges courbes sur le plateau. Ses chaussures frappent fort le sol pour ralentir. Il se trouve en lisière, à l’endroit de l’hybride à l’endroit du dérangent et de l’étrange⁸¹. Joachim se place en cadavre exquis corporel, son âge

78 A titre d'exemple, je peux évoquer le personnage interprété par Angélica Kiyomi dans la première partie du spectacle *Boat People* (2025) de Marine Bachelot Nguyen - vu le 7 octobre 2025 à L'Idéal à Tourcoing TDN. Je pense aussi au spectacle *Je suis trop vert* (2024) de David Lescot - vu le 19 juillet 2025 à La Manufacture à Avignon - qui utilise de l'hélium pour « faire » la voix de la petite sœur du personnage principal.

79 DIASIO Nicoletta, VINEL Virginie (dir.), « Introduction », in *Corps et Préadolescence. Intime, privé, public*, Presses Universitaires de Rennes, 2017, p.9.

80 Robert Bogdan parle des *freaks shows* entre 1840 et 1940, ici le rapport se fait dans la construction corporelle plutôt que dans la commercialisation de ces spécificités. Voir BOGDAN Robert, *La Fabrique des monstres*, Paris, Alma Editeur, 1988, p.20.

81 On peut ici rapidement tracer un parallèle avec la théorie de « La Vallée de l'Étrange » du roboticien Masahiro Mori c'est-à-dire « selon le schéma qu'il en a tracé, la vallée de l'étrange serait cette zone à franchir entre l'imparfaite et la parfaite imitation de l'humain, où logerait un point de basculement – sorte de *tipping point* morphologique – entre le monstrueux et l'acceptable. » - c'est à l'endroit de la faille que se trouve le monstrueux. FRÉDÉRIC HÉLÈNE,

fluctue dépendant des actions qu'il réalise de façon hasardeuse, rendant compte d'un travail de réajustement constant, symptôme d'un "devenir" en marche et au travail.

A.2 Risquer le copier-coller

Dans cette partie, j'aimerais m'attacher à ce que représente les risques d'une reproduction des corporéités d'enfants en passant par une prédominance de la forme et donc d'un travail de copie. À quoi se heurtent les corps des danseur.euse.s professionnel.le.s et comment cette pratique pourrait permettre de questionner la place de la partition dans des dispositifs d'imitation des enfants par des adultes ? Pour explorer ces questionnements je prendrai majoritairement appui sur le spectacle *We should be dancing* de la chorégraphe Emilienne Flagothier.

a. La forme sans le fond du geste : une imitation sans gravité

Avant tout, la lumière s'éteint. C'est le grand noir habituel, celui de l'excitation avant le début d'un spectacle. Les premières notes du concerto baroque *L'Hiver* d'Antonio Vivaldi résonnent. Lorsque les projecteurs se rallument, c'est la boîte noire du théâtre qui nous fait face, complètement vide. Rien. Quelques secondes et on nous replonge dans l'obscurité. La musique s'emballe. Quand ça se rallume une deuxième fois, cinq danseur.euse.s adultes sont sur le plateau. Il s'agit de Lucas Meister, Nicole Stankiewicz, Aurélien Leforestier, Pénélope Guimas et Valentin Dayan. Iels nous font face depuis le milieu du plateau. Iels forment un groupe disparate en forme de petite pyramide inversée. Toustes habillé.e.s en vêtements de sport, j'ai l'impression de les saisir en pleine répétition. Chacun.e.s semblent un peu affaissé.e.s dans sa verticalité, regards distraits par des choses que nous ne voyons pas. Rapidement, c'est de nouveau le noir. La deuxième fois qu'iels apparaissent devant nous, je les surprends en pleine course pour rejoindre le centre du plateau et se poster de face. Les appuis calculent les équilibrent et cherchent la stabilité, les corps sont distraits et je perçois de légers balancements. Nicole, qui est le plus en avant du groupe, se gratte la cuisse, attire mon attention, puis elle place rapidement sa main derrière son oreille droite. Dans ces premières apparitions les corps sont très peu lisibles et les danseur.euse.s ne semblent pas avoir envie d'être là. Noir. Troisième apparition, cette fois iels arrivent calmement en marchant pour se placer en groupe à l'avant-scène, iels n'ont pas beaucoup plus d'assurance que précédemment. La musique baisse légèrement et Nicole lance un **Bonjour** ¹⁸² avant que le noir se refasse. Maintenant, c'est le silence. Nicole apparaît d'entre les pendrillons au fond de scène à jardin, elle marche avec des petits pas, presque traînant. Sa main gauche est un peu au-dessus de sa tête mais son bras n'est pas tendu, elle regarde le sol puis redresse le visage vers nous. Elle continue à marcher vers l'avant

« Coïncidences. Extraits futiles d'un auteur disparu » in *Raison Publique*, n°24, pp.79-87.

82 Cette police de caractère indique que les mots en question sont directement issus des textes prononcés durant les spectacles.

du plateau en longeant les coulisses. Une fois arrivée proche de l'avant-scène, elle pivote à quatre-vingt-dix degrés et se retrouve de profil, sa main lâche, elle regarde derrière elle. Pause, un moment d'observation. Elle tourne la tête vers le côté cour et amorce une marche, un de ses pieds semble entreprendre un pas mais la volonté s'avorte. Elle pivote plutôt en direction de jardin puis du fond de la scène. Dos à nous, un élan de son bras droit forme une courbe pour rejoindre sa bouche et provoque une arche, léger déséquilibre. Elle piétine. Elle va en marche arrière de façon vive, on dirait qu'elle chasse un insecte avec ses bras. Face à nous, elle tente de monter sur quelque chose qui nous est invisible, peut-être un cheval d'arçon. Elle sort à jardin, la tête en avant, les deux bras tendus dans une oblique basse, jambes rigides. Elle revient avec la même démarche, fait demi-tour et ressort. C'est ensuite à Valentin d'apparaître. Il saute sur le plateau des deux pieds, buste en avant, bras en arrière et visage tourné vers le public. Un instant. Il amorce ensuite une course circulaire sur l'ensemble de la scène. Il fait du bruit avec ses baskets et conserve ses bras à l'arrière de son buste. En s'arrêtant face à nous à jardin, il semble jeter quelque chose dans notre direction, mais sans grande conviction. Après une courte pause les bras ballants, il fait un demi-tour très rapide et s'élance une nouvelle fois dans une course. De nouveau à l'arrêt, il fait tourner son bassin, fait ressortir ses fesses vers l'arrière puis le bassin entraîne un léger déséquilibre. Pour l'instant, je pourrai voir avant tout une personne faisant semblant d'être ivre.

Je ne découvre cependant pas la pièce avec la naïveté d'un spectateur n'ayant rien lu avant de rentrer dans la salle de spectacle et pouvant alors pencher du côté de l'interprétation d'une prétendue ivresse. Un.e ami.e m'a informé de la présence de cette pièce dans la programmation de La Maison de la Culture de Tournai. Avant même de prendre connaissance des visuels de la pièce, j'ai d'abord pris connaissance du projet qu'elle porte. Cette dernière est présentée sur le site de la chorégraphe Emilienne Flagothier comme un « docu-fiction tragi-comique entre danse et théâtre »⁸³ et le dossier de diffusion, lui, parle de « partitions chorégraphiques volées à des enfants de 2 à 5 ans »⁸⁴. Au moment où je reçois la captation du spectacle juste avant l'été 2025, je suis donc parfaitement au courant des envies et désirs de la chorégraphe. J'ai ici à faire à une œuvre plus *textuée*⁸⁵ que les autres de mon corpus. Dans ma démarche analytique, je cherche avant tout à saisir la relation que je tisse avec chaque œuvre de façon singulière en tentant de m'éloigner au maximum des productions annexes (dossier de diffusion, feuille de salles, critique) exception faites des moments où ces supports deviennent des objets d'analyse critique. Ici, le projet de la chorégraphe exposé sur son site internet, et sur d'autres supports, est la raison première de mon analyse : cette

83 Voir le site d'Emilienne Flagothier (<https://emilienne.be/?weshouldbedancing>)

84 Dossier de diffusion de *We should be dancing* d'Emilienne Flagothier (téléchargeable sur le site web ci-dessus)

85 Ce terme est issu de la thèse d'Anaïs Loison-Bouvet et permet de mettre le doigt sur le fait que les propositions chorégraphiques n'arrivent jamais complètement dénuées du contexte qui les a produites, ni de textes annexes (feuilles de salles, discours de communication...). Voir LOISON-BOUVET Anaïs, *Rencontres spectaculaires sous surveillance : processus d'exclusion, de légitimation et d'intégration de l'œuvre agressive en danse contemporaine*, thèse de doctorat, sld. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2018, p.142.

dernière a pris la décision de filmer pendant plusieurs heures des enfants en train de jouer et de vivre dans des parcs de jeux.. Elle a ensuite demandé à cinq danseur.euse.s de « reproduire minutieusement » les gestes des enfants filmés. Cette démarche n'est pas accessible à un.e spectateur.ice vierge de connaissances, avant le premier quart de la pièce. Dans la première partie, quelques indices nous laissent tout de même penser qu'il s'agit d'une gestuelle empruntée à des enfants. Par exemple, la présence temporaire d'objets pouvant évoquer des contextes de jeu de cours de récréation, comme le ballon de basket avec lequel Pénélope semble projetée sur le plateau au moment où une voix hors scène crie : **Envoyez Pénélope !** Elle a d'abord le ballon orangé sous son bras avant de le faire rouler sur son bassin après avoir fondu sur son propre polygone de sustentation. Sa position, assise jambe tendue et dos affaissé, me renvoie à des attentes en marge des jeux des autres enfants à l'école. Je pense aussi à Lucas qui enfle un pull-over avec un doigt dans la bouche, assis sur ce même ballon. Quelques minutes après, Pénélope arrive depuis les coulisses à jardin avec une foulée sautillante et vacillante. En continuant d'avancer, elle regarde dans notre direction et de sa main gauche place le col de son tee-shirt au niveau de sa bouche. Elle le mord. Un regard derrière elle. Puis, c'est le retour à la frontalité et la mâchoire qui tombe. Encore une fois, un public non averti pourrait imaginer qu'il s'agit de gestes enfantins et ce par les formes stéréotypiques proposées.

Au bout d'un quart d'heure, la bande originale du film *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966) composée par Ennio Morricone débute et un écran blanc descend en fond de scène. Sur cet écran, on projette un film dont le cadre n'arrête pas de bouger, montrant un enfant dans un parc de jeux essayant de se débattre avec une paire de gants. La correspondance est immédiate, nous sommes en train de regarder l'enfant dont est issue la section que vient de danser Lucas. C'est la *matière brute*. Lucas a le buste en avant, quand il arrive face au public il s'affaire autour de sa main gauche. Il la regarde avec intérêt, on dirait qu'il étire une substance collante du bout des doigts. La tension fictive créée entre ses deux mains lui fait passer les bras au-dessus de la tête et le fait basculer dans un léger déséquilibre en avant. Il reproduit la même circulation des bras et le déséquilibre à deux reprises. Sur l'écran, un enfant tente de se débattre avec des gants qui sont tous les deux reliés par un fils (ce serait trop bête de les perdre). En d'autres termes, cette vidéo permet de saisir ce qui motive la façon de se mouvoir des adultes danseur.euse.s sur le plateau. Quand la vidéo change d'angle de vue et que deux autres enfants se distinguent, je reconnais la petite fille dont est issue la partition de Nicole.

Dans le début de la pièce *Le Dernier Spectacle*⁸⁶ (1998), Jérôme Bel propose à quatre interprètes de reproduire le solo *Wandlung* (1978) de Susanne Linke à partir d'une captation de ce dernier. Dans une analyse de cette séquence, la chercheuse en danse Isabelle Launay livre les

86 Vu grâce à la captation de la pièce disponible en ligne sur la chaîne YouTube de Jérôme Bel.

indices qui font comprendre aux spectateur.ice.s qu'il s'agit d'une citation⁸⁷. Elle relève notamment les similarités de costumes et l'utilisation de la même musique, mais elle s'attarde spécifiquement sur le fait que les interprètes énoncent toustes **Ich bin Susanne Linke** [Je suis Susanne Linke] avant de commencer à danser. La chercheuse souligne que « d'un point de vue dramatique, cette déclaration initiale joue le rôle d'une ouverture de guillemets »⁸⁸. Dans *We should be dancing*, la présence de l'écran fonctionne également comme une ouverture de guillemets mais à rebours). C'est à partir de lui que le dispositif s'éclaire. On assiste donc à une mise en scène des conditions de création du geste dansé.

Je m'interroge alors quant au statut de cette vidéo, est-ce une preuve de l'authenticité de la démarche chorégraphique ? J'y lis un désir de danse comme anthropologie, avec l'idée d'une saisie de ce que pourraient être les logiques internes des gestes enfantins. J'ai ensuite mis en lien cette première intuition avec des écrits autour de l'anthropologie depuis les études en danse. En me plongeant dans l'avant-propos et l'introduction de l'ouvrage *Anthropologie de la danse, construction d'une discipline*⁸⁹, je pointe la définition d'une démarche anthropologique canonique (quoi qu'un peu datée) par l'anthropologue polonais Bronislaw Malinowski. Andrée Grau et Georgiana Wierre-Gore écrivent que « [Bronislaw Malinowski] propose aux chercheurs de se couper de leur monde et de s'immerger pendant une longue durée dans leurs « terrain ». Il les encourage à s'impliquer dans les rapports sociaux qu'ils entretiennent avec les personnes auprès desquelles ils travaillent »⁹⁰. Le fossé me saute aux yeux. Ici, dans la proposition, il y a une mise à distance des enfants, qui sont les sujets observés. Le fait de les mirer par la vidéo, les place bien loin de mon corps de spectateur. De plus, les commentaires de deux adultes conversant, en off, à l'arrière d'une des vidéos projetées durant la pièce, me place dans l'imaginaire du documentaire animalier. L'une des deux personnes s'interroge : **Je ne sais pas à quel point je dois suivre un gamin ou pas**. Iels rient et commentent certaines actions des enfants. Avec ce nouveau prisme, la démarche ne me semble pas éloignée de ce décrivent Joanne Clavel, Anne-Gaëlle Huellec et Paula Takegami-Martinez dans un article sur des ateliers proposés à la Ménagerie de Paris. Elles y invitent des classes d'enfants à tenter de reproduire la gestuelle de certaines espèces animales dans le but de « proposer des gestes observés et non des gestes issus d'idées préconçues ou fantasmées »⁹¹. Le contraste avec le travail d'Emilienne Flagothier se joue à l'endroit de la vidéo comme un médium figeant les propositions

87 LAUNAY Isabelle, *Culture de l'oubli et citation - Les danses d'après II*, Pantin, Centre National de la danse, 2019, pp.248-256.

88 *Ibid*, p.252.

89 GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse - Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de danse, 2021 (première édition 2006), pp.7-27.

90 *Ibid*, p.10.

91 CLAVEL Joanne, HUELLEC Anne-Gaëlle, TAKEGAMI-MARTINEZ Paula, « De l'observation à la danse, incorporation de l'altérité animale », in BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables - Pratiques amateur en danse contemporaine*, Centre National de la danse, 2017, p.120.

des enfants, plutôt que d'instaurer une mise en relation avec des corps mouvants. Je suis surpris de la prise de distance que provoque les danseur.euse.s avec l'objet de leur copie gestuelle. Dans *We should be dancing*, la démarche me semble alors anti-anthropologique. Ce qui transparaît dans la proposition est une mise en éprouvette des gestes enfantins. Ils sont extraits de leur contexte et deviennent des gestes qu'on regarde avec une distance, loin de notre potentiel empathique. On s'approche ainsi de la place du terrain que Gilles Deleuze et Félix Guattari exposent dans *Mille Plateaux* comme un endroit où l'artiste regarde "autour de lui pour prélever ce qui sera matière à création". C'est le concept de déterritorialisation qui s'impose. Ce concept « indique qu'un objet peut être détourné de sa fonction première pour entrer dans un univers de significations décidées par un sujet » et « impliquent en effet l'idée de passage, d'un territoire à un autre, d'un agencement à un autre agencement, d'une forme à une autre forme »⁹². La vidéo devient donc un simple terrain de récolte de gestes enfantins, rendant une forme vidée de ce qui pourrait *faire enfance*.

La pièce ouvre également une possibilité interprétative quant à la notion de reproduction à l'identique. En effet, la façon dont la vidéo est placée à deux reprises au-dessus des interprètes sert de justification à la source des gestes qui se déploient sur le plateau. Elle nous permet surtout d'observer que les corps des enfants sont copiés. D'ailleurs, le fait qu'il s'agisse de reproductions gestuelles faites à partir de vidéo est rendu explicite par la présence du hors-champ. Les pendrillons servent ainsi à marquer les moments où les enfants ne se trouvent plus dans l'axe de la caméra. La reproduction de la vidéo reprend donc les temporalités et les corps en présence, si la copie semble vouloir être parfaite un élément est absent de cette imitation ; le rapport à la gravité.

Valentin est au fond du plateau à cour, la capuche d'une veste lui recouvre les yeux. La veste à moitié enfilée, il se lance dans une course en diagonal, il traîne des pieds. Les deux coudes repliés proches de ses flancs, je sens qu'il est un peu en avant. Avant de sortir par la coulisse à jardin à l'avant-scène, Valentin se met à faire de grands cercles avec les bras d'avant en arrière en accentuant la force de chaque pas. Plus tard, un duo entre Pénélope et Nicole. Nicole entre en première ; elle a le buste en avant, ses pas tombent lourds sur le tapis, le nez relevé. Pénélope la suit, et la rattrape par la main pour la tirer en arrière avant qu'elle sorte. Toutes les deux sont maintenant dos au public, main dans la main. Elles courent vers le fond. Pénélope se retourne, une main sur la hanche, sautillent deux pas vers l'avant en faisant balancer son bras droit autour de son buste. Plus tard, elle fait un plus grand saut, prend le temps de donner un coup de hanche dans les airs avant de retomber. Le regard vers le bas. Dans les deux exemples décrits précédemment, les plus criants de la pièce à mon sens, j'ai la sensation que les danseur.euse.s font semblant d'être pris dans un rapport d'abandon à la gravité. Pendant mes premiers visionnages du spectacle, je ne saisis

92 RAMOND Charles, « Deleuze : schizophrénie, capitalisme et mondialisation », in *Cités*, n° 41, [En ligne], 2010.

pas exactement ce qui me gêne dans cette façon d'interagir avec le poids. Puis, à l'occasion d'une nouvelle lecture du texte « Le Geste et sa perception »⁹³ du chercheur en danse Hubert Godard, une piste me saute au visage. Je lis :

Le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité, contient déjà une humeur, un projet sur le monde. [...] Nous nommerons "pré-mouvement" cette attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter. La même forme gestuelle - par exemple un arabesque - peut-être chargée de significations différentes selon la qualité du pré-mouvement, qui subit de très grandes variations alors même que la forme perdure.⁹⁴

Dès lors, quand je vois Valentin sortir en agitant les bras et en mettant son buste en avant, je réalise qu'il reproduit les effets visibles de la gravité sur le corps des enfants plutôt que le fond gravitaire qui conditionne leurs comportements spécifiques. Ici, il y a donc une mise en crise de la possibilité expressive de la copie des corps car les danseur.euse.s éludent le rapport à la gravité dans les reproductions, alors même que ce dernier induit précisément la « qualité et la charge affective du geste »⁹⁵. Avec *We should be dancing*, je suis donc en face de danseur.euse.s qui reproduisent des formes de l'enfance (le fait de piétiner, d'hésiter, de tomber... mais aussi le fait de prendre son tee-shirt dans sa bouche par exemple), évidées de leurs substances. Je suis devant des formes plutôt que devant des forces⁹⁶, des emportées pièces d'enfants. Je suis confronté à l'un des éléments centraux de mes interrogations quant à l'incarnation d'enfants de la part d'adultes dans la pièce d'Emilienne Flagothier : peut-on désapprendre son rapport à la gravité ? Comment nos corps d'adultes, qui ont appris à lutter absolument contre leurs propres effondrements, peuvent-ils faire autrement en composant avec leurs conditions ? Nous avons en effet appris à nous tenir dressés, à lutter contre la gravité par l'érection de nos corps. Comme le rappelle Marcel Mauss dès les années 1930 dans son texte « Les Techniques du corps », la façon dont l'humain à d'utiliser son corps est formée par l'éducation et surtout par l'imitation de personnes qui ont autorité sur le sujet en formation⁹⁷. Les êtres humains ont donc tendance, en reproduisant les actions de leurs paires, à inscrire dans leurs corps des modes de négociation gravitaire uniforme. D'ailleurs, le passage des corporéités enfantines aux corporéités adultes pourrait s'interpréter dans la dimension de dressage dont parle

93 art. cit. « Le Geste et sa perception ».

94 *Ibid*, p.224.

95 *Ibid*, p.225.

96 Cette formule est un détournement d'un passage de *Poétique de la danse contemporaine* de Laurence Louppe. Elle écrit : « l'oppression et la régulation disciplinaire, rappelle Foucault, portent davantage sur les « forces » que sur les « signes » (Et les forces, justement, seront ce matériau innommé sur quoi va porter tout le travail de la danse contemporaine.) De la « force », la danse contemporaine fera un ressort esthétique fondamental qui recouvrira et débordera le pouvoir de visibilité du « signe », qui donnera à la « force » opprimée dans les limbes de la non-signifiante, son propre accès au symbolique. » J'utilise le terme *forme* plutôt que le terme *signe* pour ne pas abonder dans le sens de la danse qui serait un langage (associant signifiant et signifié) et inciter sur la dimension externe de ce qui se manifeste. Voir LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p.48.

97 MAUSS Marcel, « Les Techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, n°32, 1936.

Georges Vigarello. Ainsi, il écrit :

Le corps est le premier lieu où la main de l'adulte marque l'enfant, il est le premier espace où s'imposent les limites sociales et psychologiques données à sa conduite, il est l'emblème où la culture vient inscrire ses signes comme autant de blasons. La rectitude est une dimension privilégiée dans ce foisonnement de figures échangées. Le corps de l'enfant doit être droit. Le maintien est l'objet renouvelé d'une éducation discrète ou insistante de la verticalité.⁹⁸

Depuis la forme rectiligne inscrite dans le corps des enfants par la main adulte, comment penser la possibilité d'émergence d'état de corps⁹⁹ tentant de "revenir" à un état d'enfance ? Comment atteindre cet état ou dans « les temps courts, tout tourne, se tord, virevolte, spirale, rien n'est fixe. »¹⁰⁰ ? Peut-être que ces deux questions : celle des corps dressés et celle de la fixation, se heurtent dans la pièce à la mise en partition des corps enfantins.

b. Le problème de la mise en partition

Aurélien, Valentin et Lucas entrent calmement sur le plateau depuis les pendrillons à jardin. Ils ont des carnets ou des feuilles dans les mains¹⁰¹. Lucas s'accroupit et donne le départ. Ils parlent fort et tous les trois en même temps. L'amas sonore indifférencie les voix mais certaines phrases percent la masse : **main droite tête inclinée, main gauche sur le genou, je regarde les autres, je lui tape sur le bras**. Peu à peu l'enjeu de la séquence s'éclaire : ils sont en train de lire des descriptions écrites à la première personne, tout en exécutant les gestes en question. Aurélien recule bras croisés avec un léger déhanché. Lucas avance avec de grands pas, les jambes raides. Puis, il fait un petit pas qu'il nomme **petit pas de rattrapage** et envoie ses fesses en arrière en regardant le public. Valentin donne une fessée à Lucas, puis court vers le fond du plateau¹⁰². Toutes leurs actions et tous leurs déplacements sont conditionnés par la logorrhée de leur parole. Je me revois, dans le studio de danse de l'Université, en train d'incorporer des partitions de cinématographie ou les notations en système Beauchamps-Feuillet, parlant à voix haute comme pour éclairer les signes que je tente d'interpréter. Ce qui diffère avec ces partitions c'est que cette dernière prend ici la forme d'un écrit descriptif. Une forme narrative prend le pas, au lieu d'inventer un système de correspondance entre des éléments dansés et des éléments écrits. Cette démarche descriptive faisant office de partition a de

98 VIGARELLO Georges, *Le corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Edition Jean Pierre Delarge, 1978, p.9.

99 La notion d'état de corps est définie par Philippe Guisgand comme « l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement ». Voir GUISGAND Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », in FERAL Josette (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, pp.223-239.

100 art.cit. « Réflexion sur la question enfantine », p.29.

101 D'ailleurs, la posture voûtée la tête baissée, dans une certaine mesure, modifie les enjeux posturaux de l'imitation des corps enfantins par les danseurs.

102 Les indications qu'ils lisent prennent en compte le fait qu'ils sont sur un plateau, à plusieurs reprises j'entends des occurrences des mots « jardin » et « cour ».

quoi interroger. En effet, en postulant que le geste descriptif « n'est pas un geste de consignation du réel » et qu'il ne consiste pas à une « opération d'objectivation » mais à des « dispositifs de regards qui s'ordonnent »¹⁰³, je me demande dans quelles mesures ces corps dansants procèdent d'une invention plutôt que d'un compte rendu ?

Nous avons tendance à penser la partition comme une écriture réalisée à rebours pour garder en mémoire une suite gestuelle. Pourtant, « depuis les années 1950-1960 [...], la partition peut tout aussi bien préexister à la performance : c'est alors en amont de l'œuvre et de son exécution, à des fins génératives avant d'être mémorielles, que les artistes recourent à des formes de notation »¹⁰⁴. Dans la pièce, ces considérations sont entre deux eaux. En effet, la partition est écrite depuis une matière préexistante, comme le ferait un notateur durant le processus de création, mais utilisée comme une matière générative combinée à une mise en abîme. Pourtant, cette partition ne semble pas vouloir se lire comme l'affirmation de l'exactitude et la propriété de la pièce¹⁰⁵ ; ce que je vois, c'est surtout le découpage temporel de gestes enfantin. Une mise en partition des corps d'enfants. D'ailleurs, comme mentionné plus haut, le dossier de diffusion du spectacle présente la pièce comme une « partition volée »¹⁰⁶, alors même que cette dernière est écrite par des adultes et non par des enfants. La partition n'est pas volée mais inventée par les adultes. La chercheuse Isabelle Launay, rendant compte des débats qui nimbent la question de la partition, note qu'elles serviraient, dans certains cas, à proposer une version « authentique » d'une variation, un genre de tendance reliquaire¹⁰⁷. Dans ce sens, la chercheuse note une hiérarchisation des sources qui laisse de côté la mémoire et la tradition orale. Je me demande si mettre en partition les gestes enfantins permet de se rendre plus légitime ? Dans *We should be dancing*, la partition tend à figer les corps et m'interroge donc quant aux liens de cause à effet qui peuvent motiver les gestes. Ils me semblent inexistants à cause de cette façon de rendre compte des gestes des enfants. À l'inverse de ce que note Isabelle Launay quant au rôle de partition, ici cette dernière retire « l'authenticité » même du geste.

À partir de ce constat, le spectacle se présente comme une déclinaison de la restitution de gestes incorporés. Nicole et Aurélien, face à face, vocalisent ce qui pourrait être le dialogue de sourds entre les deux enfants, proposant en négatif une interprétation des moteurs de mouvements des enfants. À titre d'exemple Nicole énonce : 1, 2, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, sur chaque chiffre elle frappe

103 PERRIN Julie, *Figures de l'attention - cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p.42. Dans son texte Julie Perrin parle d'œuvres chorégraphiques, cependant il me semble pertinent de convoquer ce discours en lien avec les vidéos d'enfants qui sont, par le désir d'Emilienne Flagothier de les rendre tel quel au plateau, une forme d'œuvre (ou d'œuvre en devenir).

104 SERMON Julie, « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », in *PARTITIONS(S) - objet et concept des pratiques scéniques*, CHAPUIS Yvane, SERMON Julie (dir.), Dijon, Les Presses du réel, 2016, p.37.

105 op. cit. *Culture de l'oubli et citation*, p.221.

106 Dossier de diffusion du spectacle *We should be dancing*.

107 op. cit. *Culture de l'oubli et citation*, p.226.

une de ses mains sur l'autre. Puis, **dormir !** : elle place ses deux mains jointe sur sa joue gauche. **Lâche, bouche, bouche, nez, lâche** : ses bras retombent contre son flanc, ses mains se dirigent vers sa bouche et son nez puis retombent **Tu dis étoile parce que, tombe !**, le nez en l'air, extension du cou et son regard plonge vers le tapis à sa droite. Le discours proposé en étant associé au geste est fictionnel et renverse l'adresse. En effet, si un discours pouvait éclore entre les deux enfants copiés à ce moment précis, il est probable que leurs discours ne soient pas adressés. Ici, le volontarisme - qui veut construire une raison et un sens au geste - annihile la possibilité de faire enfance en s'adressant de façon consciente à des adultes assis dans la salle. La *matière brute* est raffinée dans le corps des danseur.euse.s, frelaté par déformation dans la création. La mise en partition des corps n'est pas vectrice d'état de corps mais d'une forme. Cependant, le problème, n'est pas l'utilisation de la partition en soi qui, comme le note Julie Sermon¹⁰⁸, peut être productrice de matière. D'ailleurs, une chorégraphe comme Anna Halprin tente dans ses méthodes de travail autour de partition, les *task*, de produire un geste spontané que certain.e.s rapproche de corporéités enfantines de par leurs spontanéités. Dans son corps, la partition devient le levier qui permet la recherche d'une « naturalité »¹⁰⁹ du corps. D'autres occurrences du terme partition vont dans le sens d'une création toujours en mouvement et pouvant se rapprocher d'un jeu enfantin. Ainsi, le terme *sous-partition*, que Claire Besuelle définit dans sa thèse comme « le réseau des appuis physiques, sensibles et imaginaires qui constituent la trame du rôle d'un.e interprète dans un spectacle en particulier »¹¹⁰, permet justement de « nommer un outil de travail pour l'acteur lui permettant de réitérer son jeu de manière à toujours rester vivant » en contraste avec un jeu mécanique¹¹¹.

Dans le spectacle, une scène fait office de contrepoint et est nourrie, de mon point de vue, par des partitions en forme de *tasks* et des *sous-partitions*. Il s'agit de la scène des sacs à dos. Au départ, ce ne sont que Nicole et Aurélien qui avancent l'un derrière l'autre d'un pas lent, une suspension entre chaque pas et un sac qui se balance d'avant en arrière dans les mains. Aurélien se détourne brusquement et tente de plaquer son sac à dos sur le buste de Nicole qui se protège avec son propre sac. Une deuxième fois. Puis, il empoigne le sac de Nicole d'une main pour l'obliger à baisser la garde et la frapper au niveau de l'épaule. Elle, elle riposte, piétine en avant et dans un grand geste passant au-dessus de sa tête assène un coup sur la tête d'Aurélien qui se protège comme il peut. Elle prend un élan en balançant son sac de droite à gauche, les jambes ouvertes en grande seconde parallèle, le frappe, il s'enfuit. Il court en coulisse, elle le suit. Pour l'instant, je vois se dessiner le copier-coller qui s'est déjà développé dans les séquences précédentes. À peine le

108 op. cit. « Partition(s) : processus de composition et division du travail artistique », p.37.

109 SUQUET Annie, *Modernité Critique - Une histoire culturelle de la danse (1945-1980)*, Pantin, Centre National de la danse, 2025, p.683.

110 BESUELLE Claire, *Défaire le jeu. Étude à partir de quelques gestes d'acteurs/trices et danseurs/seuses, dans la création contemporaine flamande*, thèse de doctorat, sld. Philippe Guisgand, Jean-Louis Besson, Université de Lille, 2021, p.95.

111 *Ibid*, p.376.

pendrillon dépassé, Nicole fait déjà demi-tour et entame une course. Aurélien la suit et Valentin prend la suite. Il envoie le sac qu'il porte dans les mains en direction d'Aurélien pour le frapper sur le flanc, s'en trouve déséquilibré et se cogne à lui. Derrière, Lucas débarque et frappe le dos de n'importe qui se trouvant dans sa trajectoire du sac. Nicole saisit le tee-shirt d'Aurélien pour le bloquer et pouvoir lui donner un coup mais il s'enfuit. Pénélope fait irruption à son tour depuis la coulisse du fond à jardin, elle porte un tot-bag floqué - LOVE LOVE LOVE - haut au-dessus de sa tête et le balance sur tout ce qui bouge. Le sac tombe sur Lucas qui lui-même tente d'atteindre Nicole, puis Aurélien qui se retourne pour lui rendre la monnaie de sa pièce. C'est la bataille générale, les chaussures crissent, les appuis n'ont aucune stabilité. Les colonnes spirales dans de grands déséquilibres. Les sourires s'esquissent et les sacs font de larges cercles au-dessus des têtes avant de retomber à pic sur un visage ou une épaule. Ma perception est brouillée. C'est comme si la partition avait explosé ; je me retrouve devant un ensemble d'adultes qui, par la réalisation d'une action concrète s'approche d'un geste spontané et improvisé qui pourrait s'apparenter à un geste plus enfantin.

Dans ce cas, la reproductibilité du geste par la partition échoue quand elle se met à la recherche d'une forme précise plutôt que d'un état de corps. Un contre-exemple pourrait être la recherche-crédation d'Eva Assayas qui cherche de quelle façon transmettre un état de corps spécifique - celui qui est à l'origine de son solo *Le Vrai lieu* (2019) - à trois interprètes sans en passer par l'image ou l'imitation. Eva Assayas développe donc une partition sous forme de protocole s'activant par superposition de filtres - des systèmes de contraintes - liés à des rapports spécifiques à l'espace pour faire éclore sa corporéité dans le corps des danseuses¹¹². Ce transfert donne naissance au trio intitulé *Dans le creux de l'absence* (2022), qui déploie donc un état de corps partagé plutôt qu'une forme fixe permis par la convocation du protocole et permettant de conserver une forme de spontanéité dans le geste¹¹³. Dans *We should be dancing*, la spontanéité bien qu'effacée par la forme copiée-collée semble être un enjeu de la création. C'est notamment visible quand Lucas, en coulisse avec un mégaphone, s'adresse à Nicole exécutant les actions et qu'il lui dicte, il s'exclame : **Tu n'es pas censé savoir Nicole**. Cette formulation sous-entend que Nicole avait tendance à anticiper le geste suivant¹¹⁴ et marque surtout le désir que cela soit invisible. Peut-être pour faire croire à cette fameuse spontanéité.

Plus tard, la mise en partition comme composition de forme rigide se confirme de façon encore plus criante. En effet, l'hypothèse de la partition comme vecteur de mise en échec de

112 ASSAYAS Eva, *De l'expressivité du geste à la nécessité du mouvement : la danse créatrice du lieu intérieur*, thèse de doctorat, thèse de doctorat, sld. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2024, pp.143-168.

113 Les deux créations sont réunies dans un diptyque intitulé *Invisible Echo* (2024) vu le 21 septembre 2024 au Gymnase CDCN de Roubaix à l'occasion de la soutenance de thèse d'Eva Assayas.

114 Je ne saisis pas les moments Nicole est réellement en train d'anticiper le geste suivant, je ne comprends pas bien le reproche. J'en déduis que ce dernier est écrit.

l'incarnation des adultes par des enfants et redoublée par des formes rappelant des galas ou des ballets. Aux environs de la moitié de la pièce un genre de chœur apparaît, un corps de ballet en sac à dos. Valentin est seul, de dos et décentré sur le plateau. Haut de la colonne voûtée, sac à dos tombant sur les coudes et rebondissant sur leurs fesses, le reste de la distribution s'avance vers le centre avec de petits rebonds. Iels forment un losange. Pénélope, un peu en avant, mène le groupe, chaque geste et d'abord exécuté par elle puis par le reste de la petite assemblée. Un pas sur le côté gauche, la tête tournée vers le public. Iels remontent droit sur l'axe et rapidement se penchent. On dirait qu'iels font la tortue, le sac comme carapace. Valentin, en contre-point, semble être le soliste de ce curieux ballet. Il frappe fort de sol de sa basket, le groupe recule un de ses pieds par la pointe, le pied se déploie au sol et les fait reculer. Le groupe se synchronise dans certains passages, un déséquilibre vers une diagonale arrière combiné à une grande inclinaison de la colonne. Le groupe organisé de la sorte fait appel à des images de spectacles de fin d'années ou tout le monde suit une personne pour être assuré de retenir la chorégraphie. Après la fin de ce passage, Valentin clôt la séquence d'un *voilà*. Tout le monde sort progressivement. L'écran descend une nouvelle fois et on découvre la séquence originale par le biais de la vidéo d'enfants toujours filmés dans un parc de jeu. Évidemment, le chœur n'existe pas : il s'agit en vérité d'une seule petite fille qui est démultipliée par les choix de la chorégraphie.

Plus tard, Valentin sort de la coulisse de jardin d'un grand saut, buste en avant, comme une position de saut à ski. Une seconde après, l'ensemble du groupe reproduit le geste et s'organise donc une colonne. Iels courent en cercle avant de revenir à leurs places, toujours le buste en arrière. Un pivot et iels font mine de balancer une pierre d'une main molle dans notre direction. Leurs bras rebondissent sur leurs bassins et suivent les légères torsions de leurs bustes. Encore une course mais vers le fond de l'espace cette fois. Iels se détournent vers cour et font une cavalcade, les pieds frappent le sol rapidement comme pour se donner du courage. De nouveau stable, chacun.e exécute une rotation du bassin regard tourné vers l'assemblée. Un large mouvement de bras finissant le coude replié devant les yeux marque un top départ. C'est *Le Lac des cygnes* de Piotr Ilitch Tchaïkovski qui démarre. Valentin débarque au fond à jardin, il marche promptement le regard vers le haut, port de tête altier. Son pas est lent. Il baisse les yeux vers le sol, sa nuque se plie et se déplie. Il nous regarde. Pénélope entre, elle marche par la pointe du pied, tout aussi rigide que Valentin. Même cellule, elle regarde le sol, puis en notre direction. La suite de la cellule est la cavalcade que nous avons vue précédemment, puis l'arrêt, le tour de bassin et le coude replié. Elle est exécutée en canon par l'ensemble des interprètes. Une partie des danseur.euse.s reprennent la phrase de l'autre côté en effet miroir. Au point d'acmé de la musique, Valentin fait irruption sur le plateau depuis le fond. Il pousse les rideaux noirs des deux mains, d'une démarche assurée, et vient vers l'avant-scène. Les autres interprètes tombent comme des mouches, les genoux flanchent en premier, puis le buste et iels trouvent une immobilité allongé.e.s au sol avant de rouler vers les pendrillons les plus proches.

Valentin maintenant seul prend le temps, arrivé au-devant il lève encore plus la tête et se déplace vers la coulisse à cour pour sortir. La musique du *Lac des cygnes* s'estompe. Aurélien prend le relais : il avance sur demi-pointe dans un rebond très contrôlé de profil au public. Il balance ses bras devant son buste les croissant et les écartant à chaque pas. Il parle en même temps : **Alors ça commence par un double mouvement des bras et des jambes comme ceci, en six temps.** C'est entendre Aurélien qui me fait réaliser à contretemps que le fait d'avoir placé les cellules issues des corps enfantins sur de la musique et, qui plus est, en canon demande aux interprètes de compter les phrases. Les copies « minutieuses » se retrouvent formatées aux modèles de la partition de la musique savante. Aurélien continue à compter et à commenter ses actions. Au fil de l'eau, l'image d'un professeur de danse expliquant une variation à des élèves s'impose à moi. D'ailleurs, après le solo d'Aurélien, c'est Pénélope qui arrive survoltée. **5, 6, 7 et 8** : elle s'élance dans une diagonale en comptant les temps. Des grands pas vers l'avant, les bras accompagnent sa marche, les doigts écartés. Elle compte les contre-temps et fait de petit pas sur les pointes de pieds, comme le font les personnages de dessins-animés qui ne veulent pas réveiller un autre personnage. **Freeze**, après un grand pas, elle s'arrête dans une grande quatrième parallèle, le regard fixé droit devant. **Demi-tour, la course et la mèche**, après une course pour revenir sur ses pas elle se retourne à deux reprises et sur demi-pointes et passe sa main derrière son oreille dans un déséquilibre traînant. Elle frappe fort dans ses mains et s'écarte de la diagonale pour laisser la place. Je vois Lucas débouler et imiter la phrase que vient de proposer Pénélope. Elle, à côté, compte les temps, reprend les mots clefs qu'elle a déjà utilisées pour décrire la phrase et donne des conseils : **prend ton temps**. Nicole, Valentin et Aurélien prennent la suite dans la même formule avant que le *Concerto pour 2 violons en ré mineur* de Jean-Sébastien Bach ne démarre et que la cellule chorégraphique ne soit déclinée par l'ensemble des interprètes en partant de tous les pendrillons.

Cette parodie de professeure de danse comptant les temps, combinée avec la référence au *Lac des cygnes* confortent l'idée d'un formatage des corps enfantins. Les gestes initialement copiés se retrouvent contraints à l'exigence d'un cadre académique en tentant de faire rentrer des corps initialement sans découpages temporels dans une partition rigide. On met les corporéités enfantines en partition probablement pour faciliter leur incorporation par des danseur.euse.s et proposer une déclinaison organisée de l'ensemble des gestes enfantins.

B. Se distancier de soi-même et favoriser l'empathie : ventriloquer, se contorsionner

Ce passage de la recherche s'articule autour de deux pratiques présentent, de façon nette, dans deux pièces distinctes de mon corpus. D'un côté, la ventriloquie, étant une des signatures de Joachim Maudet depuis plusieurs créations, dans *KID#1*. De l'autre, la contorsion dans *Le Grand Sommeil* de Marion Siéfert, qui utilise les capacités de son interprète, Helena de Laurens, tout au

long du spectacle. J'interroge ici ces deux pratiques dans des dispositifs convoquant des adultes incarnant des enfants comme des modes d'apparitions de l'enfance proposant aux interprètes se de distancier d'eux-mêmes et par la même occasion de convoquer une empathie accrue.

B.1 Contenir l'enfance et se décoller de soi depuis l'intérieur

KID#1 débute dans le noir complet. Une grosse voix prend l'espace, comme celle d'une baleine de dessin animé. Elle est grasse et suave. Cette première voix raconte l'attente de l'été, la chaleur de son bitume et l'impatience de revoir les jeunes adolescent.e.s au mois de septembre. C'est un personnage nommé La Cour de Récréation.

La lumière s'allume faiblement. Bleu sur bleu, Joachim est courbé, assis sur ses deux fesses, jambes légèrement pliées, encapuchonné d'un imperméable bleu roi. Rien ne bouge. C'est une posture de pantin que l'on a déposé dans un coin, avachi et anonyme. La première chose qui bouge c'est sa main qui agrippe son genou, c'est vif, pas le temps d'y voir le geste. La nouvelle posture est adoptée, le corps s'installe. La main est comme indépendante du reste du corps, surgit de sous l'imperméable, met en avant une fragmentation du corps. Je ne regarde plus le corps dans sa globalité, mon regard s'attarde sur des détails : les chaussettes qui dépassent légèrement de ses chaussures, les lacets, sa barbe claire et les plissures de sa veste. La lumière plein feu nous permet maintenant de discerner le visage de Joachim, le regard dans le vague, bouche légèrement ouverte, inerte. La dimension ventriloque de la proposition apparaît au jour. Quand il parle, rien ne se voit, seul le léger tressaillement de sa pomme d'Adam trahit l'activation du souffle et les mouvements toniques de la langue. C'est une enceinte qui garde en elle tous les personnages de la pièce, le son pourrait émaner des pores de sa peau. Le trouble se renforce, l'image est moins sidérante. Le tout s'anime en douceur mais le corps reste fragmentaire. Chaque partie bouge l'une après l'autre, manipulation habile de nos attentions. Quand se révèle l'identité du personnage de La Cour de Récréation, son visage tourne, rien ne bouge, sauf la nuque. Le mot ré/création est coupé en deux, la deuxième syllabe fait émerger un nouveau personnage : Jordan. Lui a la voix nasillarde, le passage d'un timbre à l'autre est abrupt. En un mot, le personnage a changé, pourtant le corps en face de nous n'a fait que tourner la tête. Nouveau vertige, on dirait qu'il change de glotte.

Dès les premières minutes *KID#1* semble interroger son propre rapport à la ventriloquie. En effet, il épouse la dimension de spectacularisation de la pratique qui, comme nous l'apprend Steven Connor¹¹⁵, est en marche dès la fin du XVIII^{ème} siècle et jusqu'à la fin du XIX^{ème}. C'est en effet à

115 Je reprends ici les périodisations établies par Steven Connor dans son ouvrage *Dumbstruck: A Cultural History of Ventriloquism* en 2000. Malheureusement n'ayant pas pu avoir accès à l'ouvrage, ma connaissance de sa pensée ne peut passer que par les citations faites dans d'autres articles et son site internet : <https://www.stevenconnor.com/dumbstruck/archive/>. Voir notamment FERNANDEZ Laure, « La voix de son maître : ventriloquie et engastrimythe, de la parole de l'au-delà au dialogue troublé », in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°47, 2014, pp.27-33.

cette période que les pratiques de ventriloquies s'émancipent de leurs dimensions ésotérique¹¹⁶ et religieuse, même si elle est encore perçue comme magique et relevant de l'illusion. Les ventriloques du XX^{ème} siècle ont par la suite proposé une « forme d'autant plus schizophrénique [de spectacularisation de la ventriloquie] qu'elle implique constamment la présence du ventriloque lui-même comme personne et personnage de l'acte »¹¹⁷. La vertu schizophrénique de la ventriloquie est ici menée à son paroxysme grâce à l'absence de la poupée et à la transformation du corps du performeur en champ d'action de l'ensemble des dialogues. S'effectue donc un double geste envers cette pratique, à la fois une mise à distance de la forme devenue la plus populaire du duo comique, où l'interprète est pris dans le dispositif d'exposition dialectique, et une mise en œuvre extrapolée d'un devenir-marionnette du ventriloque. En un seul geste, s'ouvrent les possibilités définitionnelles de l'art de la ventriloquie, passant de l'excroissance animée à la digestion des identités.

Pourtant, en incorporant les marionnettes et en faisant de son propre corps la poupée de son récit, la performance ne nous fait-elle pas rebasculer dans la première période de la ventriloquie établie par Steven Connor ? Celle religieuse, où l'on parle depuis l'outre-tombe. En effet, dans un sens, la ventriloquie renoue avec son potentiel magique et peut-être même occulte. Ranger en soi tous ces personnages, c'est faire de son corps un castelet¹¹⁸ et un espace de projection. L'enfance étant elle-même, une fois traversée, un espace de fantasmes et donc de possibles projections. En ventriloquant Joachim porte une voix d'outre-monde, un monde à jamais inaccessible à l'adulte, sauf en pensée. De plus, le fait de *se laisser traverser*, ou de se laisser hanter, c'est-à-dire de négocier avec soi-même pour laisser advenir plutôt que d'être volontaire de l'action, fait entièrement partie des procédés pédagogiques de Joachim Maudet dans le cadre d'un enseignement de la ventriloquie à des corps néophytes¹¹⁹. Dans plusieurs des exercices que le chorégraphe propose pour s'initier à la ventriloquie, il n'y a pas de volonté de produire un texte. C'est la pratique qui toute seule compose avec/pour nous. Dans la pratique d'improvisation ventriloquée, il s'agit de laisser le texte sortir de soi sans le retenir. Dans ce cadre, les contraintes intrinsèques à la pratique, comme l'absence de l'utilisation des consonnes bilabiales forment un texte nécessairement composé de heurts et de déviations. Comme le corps, le discours est par conséquent fragmentaire.

Le corps d'adulte de Joachim est une navette qui passe d'un âge à l'autre sans jamais changer d'aspect ou d'état de corps. J'ai l'impression de le voir jouer au bonneteau, ce jeu de dupes ou une personne demande aux chalands de retrouver une carte rouge parmi deux noires manipulées

116 Steven Connor souligne le fait que la première période de la ventriloquie correspond à un moment où celle-ci est considérée comme une pratique occulte et magique. C'est d'ailleurs de cette façon que le décrit Hippocrate, une analyse de son discours se trouve dans *L'Encyclopédie* de Denis Diderot et Jacques d'Alembert.

117 art. cit. « La voix de son maître : ventriloquie et engastrimythe, de la parole de l'au-delà au dialogue troublé », p.32.

118 NICLAIS Shirley, « Dénuder la marionnette. Effeuiller le réel jusqu'à son démembrement », in *Corps*, n°19, 2021, pp.235-236.

119 Observations d'ordres informels provenant du *workshop* « Des voix intérieures au corps performatif » ayant eu lieu à Rennes du 2 au 7 septembre 2024 en tandem avec le chercheur Jean-Baptiste Veyret-Logeria.

devant ses yeux. Il bouge mais à couvert. En vérité, dans cette première partie assise, ce qui est mouvant c'est l'expression de son visage. Il passe d'un sourire malin à une expression de dégoût en un instant. En même temps, son corps bascule légèrement en arrière, sa main se pose sur son plexus. La présence de cette expressivité provoque la création d'un troisième espace de narration. Il ouvre nos imaginaires. Fait de son corps l'espace liminaire du récit. Le spectacle est la mise en abîme d'une tension entre deux pôles : à la lisière entre l'enfant et l'adulte dans le corps, entre l'école primaire et le collège dans le récit, entre le contrôle de la pratique ventriloque et l'élan d'une enfance qui est du côté d'un abandon à la gravité dans la construction générale de l'œuvre.

En lisant le mémoire de master de Jeanne Emeriau¹²⁰, je conscientise la place de la ventriloquie dans la naissance de la distanciation et de l'*empathie kinesthésique*. Dans son analyse de la pièce *Les Porte-voix, cabaret ventriloque* (2022) de Yasmine Hugonnet, Jeanne Emeriau pose l'hypothèse, que cette pratique, qui provoque une « sortie de soi »¹²¹, peut favoriser l'empathie kinesthésique. Dans son mémoire, elle resitue l'immobilité comme l'un des fondements de la pratique et note le fait que « la ventriloquie devient un geste chorégraphique grâce à son travail de l'adresse »¹²². Autrement dit, c'est la possibilité d'une perception extérieure qui permet de former un corps ventriloque et de l'intégrer à une pratique chorégraphique. L'immobilité du visage, et parfois du reste du corps, se doit donc d'être complètement adressée¹²³. D'ailleurs, au moment de décrire son travail en tant qu'interprète de la pièce *Les Porte-voix*, Madeleine Fournier note le fait qu'il faut « presque disparaître, pour laisser apparaître la voix »¹²⁴. Jeanne Emeriau effectue un rapprochement avec le travail du masque antique et conclut que « le travail de l'immobilité tel que le décrit Madeleine [Fournier] peut être vu comme la fabrique d'un masque qui ne bouge pas, d'où cette impression de disparition »¹²⁵. On voit poindre la possibilité de l'immobilité comme un des fondements de la dissociation que la ventriloquie permet. Plus tard dans la recherche, elle écrit que le travail de construction et de perfectionnement de la pratique demande une possibilité, avec un miroir par exemple, de vérification de l'immobilité de son propre visage. On voit dans ces conditions, que la ventriloquie de demande une « une opération de sortie de soi pour témoigner de son propre geste »¹²⁶. Jeanne Emeriau poursuit ainsi en proposant de considérer le dédoublement de la ventriloquie comme moteur de l'empathie kinesthésique que peut provoquer cette pratique. Elle le défend en s'appuyant sur un entretien d'Hubert Godard, mené par le chorégraphe Loïc Touzé et le

120 EMERIAU Jeanne, *L'interprète ventriloque ou l'expérience « d'humains qui en contiennent d'autres » Analyse d'œuvre de la pièce Les Porte-voix, cabaret ventriloque de Yasmine Hugonnet*, mémoire de master en danse, sld. Julie Perrin, Université Paris 8, 2025.

121 Terme emprunté à un verbatim de Ruth Child, interprète de la pièce, dans op. cit. *L'interprète ventriloque ou l'expérience « d'humains qui en contiennent d'autres »*, p.42.

122 *Ibid*, p.35.

123 Lors du *workshop* avec Joachim Maudet, ce dernier parle de « corps-montagne » pour évoquer l'immobilité nécessaire aux corps pour permettre de faire émerger le texte que la pratique compose.

124 op. cit. *L'interprète ventriloque ou l'expérience « d'humains qui en contiennent d'autres »*, p.40.

125 *Ibidem*

126 *Ibid*, p.42.

chercheur en danse Mathieu Bouvier¹²⁷, où il déploie une pensée autour des premiers dédoublements internes, intervenant entre 7 et 8 ans. Il explique en effet que c'est à cette période que les enfants comprennent que chaque personne voit des choses différentes et non la même chose que lui. Ce premier dédoublement se place en base de l'empathie, Hubert Godard soutient, selon les termes de Jeanne Emeriau, « que ce déplacement géographique est un fondateur du phénomène empathique »¹²⁸. En ce sens la question de l'empathie se pose comme une faculté de « changer de point de sentir »¹²⁹, et la ventriloquie s'impose comme une pratique permettant de favoriser l'empathie en question. La pratique se présente à la fois comme une façon de se décoller de soi-même et de nous mettre en empathie avec l'enfance - dans le cas qui nous occupe - convoquée sur le plateau.

La question de l'auto-distanciation devient encore plus limpide dans la suite du spectacle. Joachim énonce le contenu d'un sac de collégien.ne, dans un même temps ses mains créent une tension dans le K-Way en tirant dans deux sens antagonistes, le visage parfaitement neutre. Il tire sur l'imperméable comme s'il ne s'agissait pas de son propre corps. Le manteau se déforme. Les mains cherchent, replacent, réarrangent, cherchent une place, semblent indépendantes de toutes volontés. Puis, le dos se courbe, il porte un sac à dos imaginaire – de ceux toujours trop gros pour les élèves qui entrent en 6^{ème}. Il entame un duo avec un être imaginaire, quelque chose du combat s'esquisse, il y a des torsions courtes mais vives de la cage. Il revient inlassablement à sa frontalité, regard à l'horizontal. Le corps retourne de la violence contre lui-même, la tête ne répond pas au reste du corps qui se tord, tourne, vrille, qui nous fait voir le refus, que l'on outrepassé. La vivacité du geste semble préparer un climax, ça monte, ça va plus vite. La phrase évolue dans un flux continu, maintenant on dirait qu'il prend des coups. Sa colonne s'incline, le cou se tord. Il ferme les yeux. Il revient à la position initiale puis reprend le même geste de l'autre côté.

Au cœur de la pièce, il y a une pastille de violence, une scène nommée « L'Agression » dans la version papier du texte. La transition est un retour à la pénombre, le corps qui retombe dans une forme d'anonymat. Le corps est de nouveau immobile, un pantin qui tient une verticalité artificielle. La main de Joachim agrippe sa capuche, c'est la main de l'agresseur qui agrippe l'agressé, mais c'est aussi la main qui le maintient debout. C'est ici que prend corps, de façon la plus frappante, l'idée du dessaisissement de soi, de l'auto-marionnettisation. En ventriloquie, on nomme cette technique le *self puppetry*¹³⁰. C'est ce qui se dessine quand Joachim articule la voix de l'agresseur et prend le corps de l'agressé, quand il prend la voix de Cédric qui frappe Jordan et que dans un même

127 GODARD Hubert, TOUZE Loïc, BOUVIER Mathieu, « Fond / Figure : entretien avec Hubert Godard », in *Pour un atlas des figures* (www.pourunatlasdesfigures.net), BOUVIER Mathieu (dir.), Lausanne, 2018.

128 op. cit. *L'interprète ventriloque ou l'expérience « d'humains qui en contiennent d'autres »*, p.43.

129 BERTHOZ Alain, JORDLAND Gérard (dir), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, cité par ROQUET Christine, *Vu du geste, interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national de la danse, 2019.

130 BARBERIS Isabelle, « *Jerk* de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », in *Communication*, n°92, 2013, pp.159-172.

temps il se recroqueville en courbant le dos vers l'avant. Le corps est entre deux états. On peut aussi saisir la question du dessaisissement du côté du langage à la lumière de la pensée de François Cooren. Le chercheur, ayant étudié les dispositifs de communication, nomme la question de la ventriloquie sociale. Autrement dit, le fait que nous sommes traversés par un ensemble de paroles inconscientes qui habite nos dialogues à chaque fois que nous ouvrons la bouche. Même si le chercheur utilise ce terme pour pointer les pratiques médiatiques, il me semble pertinent de filer la métaphore de la double action ventriloque en la replaçant dans un contexte scénique : nous sommes ventriloques du texte autant qu'il nous ventriloque – « nous ventriloquons et nous sommes ventriloqués par... »¹³¹. Dans le spectacle, la dimension de la ventriloquie sociale est abordée grâce au texte écrit par Romane Nicolas. C'est par exemple la scène de harcèlement où chaque enfant (Cédric, Hugo, Adèle) répète inlassablement les invectives prononcées par Cédric. Le fait que le son émane du même corps sans changements d'ordre physique dépendamment des personnages renforce l'effet ventriloque, au sens social et médiatique, des dialogues. Au travers des voix de Hugo et Adèle, en vérité, c'est peut-être Cédric qui parle.

La pluralité des personnages qui occupe une seule et unique personne en scène est un motif qui apparaît également dans la pièce *L'Étang* de Gisèle Vienne. Dans la proposition de la metteuse en scène, les personnages enfants sont tous interprétés par Adèle Haenel, tandis que les personnages adultes sont campés par Julie Shanahan. Même si je reviendrai plus en profondeur sur la proposition plus tard dans le mémoire, il m'intéresse de noter que quand je découvre la pièce en 2022 en Centre Pompidou, je suis convaincu d'avoir vu une proposition intégrant de la ventriloquie. Il est probable que ma connaissance, même évanescence, de *Jerk* (2008) et *The Ventriloquists Convention* (2015), deux précédentes propositions de Gisèle Vienne, utilisant cette technique, à participer à cette illusion. En effet, quand Adèle Haenel prend la parole dans la grande boîte blanche faisant office de scénographie, la distance qui me sépare du plateau, fait que je ne la vois pas bouger le visage. La captation, qui me sert de base pour mes analyses de la pièce, propose de nombreux plans serrés sur les visages des deux comédiennes. Je vois alors qu'Adèle ne fait pas, à proprement parler, de ventriloquie. Il s'agit surtout d'une tension continue de sa mâchoire et d'une navigation de l'endroit par où résonne le son à l'intérieur de sa bouche, renforcé par des effets de vocodeur. La contraction de ses joues et plus généralement de l'ensemble de visage confine l'utilisation de sa bouche à une faible ouverture et l'oblige à négocier avec l'air passant entre ses dents. De plus, de nombreuses postures prostrées d'Adèle m'empêchent de distinguer sa bouche même dans la captation en plan resserré. J'en reviens à la multiplication des identités, car mon expérience m'invite, tout de même, à analyser la pratique présente de *L'Étang* comme une déclinaison de ventriloquie. Après un quart de pièce à parler avec la voix du personnage nommé Fritz, une

131 COOREN François, *Manière de faire parler. Interaction et ventriloquie*, Bordeaux, Le Bord de l'eau, 2013, p.140.

nouvelle voix émerge de la gorge d'Adèle, c'est celle de Clara, la petite sœur de Fritz. Le timbre est plus haut, semble moins distordu par le vocodeur. Au long de la proposition Adèle fait sortir d'elle les paroles d'au moins trois enfants aux identités identifiables, le tout le regard dans le vide. Elle recompose par exemple un dialogue, une agression d'enfant entre eux. Cette multiplication donne lieu à un jeu schizophrénique. Pauline Vanesse parle, dans son mémoire de master, du fait qu'à « l'intérieur de leur bouche Adèle Haenel et Julie Shanahan font se superposer les mots, réalisent l'exploit de se couper la parole en elle-même »¹³². La pratique se place comme une forme de dissonance corporelle pour moi. Je ne saisis pas toujours qui émet les sons qui sortent du plateau. Il y a une dissociation entre le corps et la voix, qui accentue l'idée d'un détachement de soi par la ventriloquie. C'est ce que nomme Bernard Vouilloux, qui a consacré un ouvrage à Gisèle Vienne et considère que les pièces de cette dernière, notamment par la présence d'une dissociation entre le corps et la voix, « mettent en évidence des phénomènes d'incarnation et de désincarnation qui concernent chacun d'entre nous »¹³³. On touche du doigt ce que je nomme quant à *KID#1* en reprenant l'idée d'un *self puppetry*.

L'apogée de la distanciation pourrait être, d'une certaine façon, le fait de sortir de soi-même, comme lors de dissociation traumatique. C'est ce qui advient sur le plateau dans *KID#1* après « L'Aggression ». Joachim est debout, s'extirpe à demi de l'imperméable bleu, agrippe la capuche d'une main et dans cette configuration corporelle s'allonge au sol sur le flanc droit. C'est l'image d'une noyade qui s'impose à moi, je vois son visage disparaître, rentrer à l'intérieur du vêtement. Dans la mue que laisse voir la veste, dans les volumes créés par les bras et la capuche apparaît un petit corps, en négatif. Les jambes du danseur semblent être là uniquement pour soutenir ce corps en hauteur, comme une marionnette évidée¹³⁴, le souvenir d'une poupée. J'y vois comme un clin d'œil à la pratique ventriloque marionnettique, une façon d'affirmer que ses identités ingérées sont tout de même extérieures à celui qui les produit. À l'image d'une poupée gigogne, il nous permet de regarder à l'intérieur grâce à la capuche. La bande son a changé, il est hors le monde. Comme à l'intérieur d'un songe, il flotte entre les couches sonores. On entend le monologue d'un caillou plongé dans l'eau fraîche sous forme de prosopopée. En sortant de la veste Joachim expérimente visuellement une dissociation, il retire une épaisseur, s'extrait de lui-même. Il s'auto-accouche.

C'est donc un jeu de mise à distance de lui-même que propose le chorégraphe qui lui permet de nous rendre perméable à la parole enfantine qui émane de lui. De plus, cette première séquence sert de sas pour nous préparer à la scène suivante, décrite dans la partie précédente, où il devient enfant de façon beaucoup plus littérale. Je me demande comment la question de la voix peut, en

132 VANESSE Pauline, *Corps inanimés. Quand l'intérieur déborde*, mémoire de master, sld. Marie Glon, Université de Lille, 2023, p.55.

133 VOUILLOUX Bernard, *Gisèle Vienne – Plateaux fantasmatiques*, Dijon, Shelter Press, 2020, p.72.

134 BOUCHET Bouchet, « Ventriloquie et hyperpersonnages : l'exemple des dispositifs marionnettiques du dramaturge québécois Larry Tremblay », in *Études théâtrales*, n°60-61, 2014, pp.130-138.

dehors des dispositifs mettant en jeu des pratiques de ventriloquie, ou affiliées, peuvent être des façons de faire exister des enfances dans le corps d'adultes sur les plateaux. Le dispositif proposé par la Compagnie Les Trois point de suspension dans leur création *L'Arrière-Pays*¹³⁵(2023) pourrait faire l'objet d'une analyse depuis les outils déployés autour de *KID#1*. Dans cette pièce, des comédien.ne.s adultes sont silencieu.se.s et performent et faisant un de synchronisation labiale en direct au son d'une récolte de paroles d'enfants.

B.2 Se plier aux règles de l'enfance : artistes et publics contorsionnés

La pièce *Le Grand Sommeil* m'arrive à rebours. Créée en 2018, je la découvre en avril 2025 au Théâtre de Gennevilliers (T2G) à l'occasion d'un temps fort autour de l'univers artistique de Marion Siéfert et Matthieu Bareyre¹³⁶. Je connais l'histoire. Helena de Laurens, comédienne de 28 ans, travaille avec Jeanne, une petite fille de 11 ans pour la création du nouveau spectacle de Marion Siéfert – la grande cousine de Jeanne. Quelques semaines avant la première du spectacle, Jeanne est mise au ban de la création par l'administration et le droit des enfants. Le projet n'est pas abandonné, mais il change de forme. Cette défection devient la pierre angulaire de la pièce. Jeanne demande à Helena d'être elle sur scène. À défaut de pouvoir se présenter sur scène Jeanne est donc incarné par Helena qui porte en elle la corporéité et les récits de Jeanne et nous raconte la fabrication du spectacle qui se déroule devant nos yeux. *Bonjour, je m'appelle Jeanne et j'ai 11 ans. Je n'ai pas le droit d'être ici* déclare Helena dans sa prise de parole inaugurale, la prosodie lente, le corps tout à la verticale. Je nomme ce personnage Helena/Jeanne, ce qui me permet de différencier les moments où je parle du personnage et ceux où j'écris à propos de l'interprète. Je suis déjà chargé de cette histoire et des images de communication du spectacle, mises en avant sur les réseaux sociaux depuis l'annonce de la reprise de la pièce, en m'installant devant le Plateau 1 du T2G. Cette partie va principalement se déployer autour du rapport qu'entretient cette pièce avec la contorsion et l'hyper-souplesse pour tenter de déterminer de quelle façon cette pratique permet à la fois à Helena de se distancier d'elle-même – en tant qu'adulte – et favoriser notre empathie.

D'abord, en sortant du T2G et en reprenant le bus en direction de Lille, j'ai du mal à considérer la place de la pratique de la contorsion dans la pièce¹³⁷. J'ai encore trop en tête des images de contorsionniste prenant des poses longues, dans des positions impossibles à tenir où les têtes passent entre les jambes, les épaules se disloquent et les pieds touchent le sommet du crâne. Je ne saisis pas immédiatement que cette pratique « reptatoire » qui est un « art du renversement des

135 Vu grâce à une captation transmise par la compagnie

136 Cet événement inclue notamment la reprise du spectacle *_jeanne_dark_* (2020), une projection des films *Le Journal d'une femme nwar* (2022) et *L'Époque* (2019) de Mathieu Bareyre ainsi que l'exposition *Siéfert-Bareyre : connexion* présentée du 2 au 12 avril 2025 dans les espaces du théâtre.

137 C'est pourtant la mention de cette pratique qui a été une des raisons qui m'a poussée à m'intéresser à ce spectacle.

perceptives du corps usuel »¹³⁸ peut avoir une présence plus discrète et moins grandiloquente dans la cadre de la création contemporaine. Il est probable que cette discrétion soit explicable notamment par le fait que cette pratique soit « souvent abordée dans le milieu académique du cirque comme une discipline complémentaiement »¹³⁹. Pour autant, comme le précise la chercheuse Ariane Martinez, qui a écrit l'un des seuls ouvrages sur la question, l'avènement du nouveau cirque a drastiquement modifié la position des contorsionnistes, devenant alors « des artistes du risque, susceptibles de dévoiler leurs visions du monde autant que leurs exploits »¹⁴⁰.

Avec un nouveau visionnage, en captation cette fois, la démonstration de l'hyper-souplesse d'Helena me paraît plus évidente. La pièce débute par une séquence sur une musique de Rihanna (j'y reviendrai). Ensuite, le spectacle prend en charge l'explication du projet et revient sur la demande de Jeanne d'être jouée par Helena. En racontant ce que devait être le projet avant le départ de Jeanne, la comédienne déploie ses talents de contorsionniste. Elle explique que la pièce devait initialement être une fable autour de **voleuses de rêves**, qui pouvaient voir et dérober les rêves du public pour pouvoir entrer à l'intérieur et les vivre. Jeanne dit qu'en vérité il s'agissait de **vampires** et qu'on ne le lui disait pas ce mot pour ne pas l'effrayer. Elle révèle que, au départ de la pièce, elle devait se tenir sur une chaise immobile, **un peu comme une grosse baleine échouée**, pendant que Helena tournait autour d'elle. Jeanne/Helena parle debout, son bras est plié vers son buste, sa main se plaquée contre son pectoral et son coude est pointé vers l'avant. Son autre main saisit son coude et la tire légèrement vers le fond du plateau, simultanément le menton d'Helena se pose au-dessus de son épaule à la limite d'être déboîtée. Ce type de posture répétées pendant le spectacle est combiné avec une hyper-extension constante de ses coudes quand ces derniers sont étendus vers l'arrière ou vers le haut, le poids de la tête en avant permettant d'accentuer l'effet de raideur des bras lorsqu'elle est de profil au public. Un peu plus tard, Helena/Jeanne annonce raconter l'histoire de sa famille. Elle se place en première, face à l'assemblée au centre du public, elle débute un pli simple pour commencer : **mon papa, quand il était petit, passait ses vacances dans la maison de sa mamie. Parfois, il était tout seul parce que sa mamie partait**. Une fois arrivée en grand pli, les deux mains pendant au-devant de son bassin, elle bascule son ventre vers l'avant. Ses talons se posent sur le tapis, le dos de ses mains se dépose tout en lenteur puis glisse en tournant jusqu'à être complètement retourné, les doigts vers l'avant. Helena/Jeanne s'avance avec sa tête levée, elle fait glisser ses bras sur le tapis jusqu'à être dans l'obligation de poser ses genoux au sol. Au final, elle a les cuisses écartées, le ventre posé entre elles, les bras retournés et le menton posé permettant à son regard de se planter dans le mien. Un tout petit plus tard, Helena/Jeanne est toujours au sol mais cette fois elle a les jambes écartées et

138 MARTINEZ Ariane, *Contorsion, histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècle*, Paris, Revue d'Histoire du théâtre et Centre National des Arts du cirque, 2021, p.10.

139 PAYRARD Florence, *Le corps contorsionné : stratégie et déstabilisation du genre au travers de la contorsion performée et intime*, p.8. citée dans op. cit. *Contorsion*, p.172.

140 op. cit. *Contorsion*, p.121.

tendues. Elle les tient par les chevilles et maintient son dos droit, les yeux exorbités, seul son bassin rétroversé touche le sol. Puis, lentement, elle referme ses jambes devant son buste conservant l'accroche de ses chevilles. À la suite de ce passage, elle se retrouve dans une seconde parallèle extrêmement large, à la limite de l'écart faciale et fait glisser ses paumes sur le sol pour se retrouver pliée en deux. Ces nombreux exemples de souplesse démontrent que la contorsion ponctue la pièce de façon régulière.

Je me demande alors quels imaginaires de l'enfance convoque de telles formes, quelles visions du monde – pour suivre Ariane Martinez – prennent vie ici ? Il est clair que la pièce tire parti des capacités physiques de l'interprète pour se relier à une vision de l'enfance que je relie, de mon côté, à des souvenirs de jeux, où la cours de préau de l'école devient un gymnase pour quelques instants nous permettant de faire la roue ou le grand écart sur le bitume. Je vois donc avant tout les fantaisies corporelles de jeunes personnes profitant de leur souplesse encore naturelle. Ce lien entre souplesse et enfance, me renvoie immédiatement aux photographies d'Alice Laloy pour sa série de photographies intitulée *PINOCCHIO(S)* (depuis 2016) dans laquelle elle propose à des enfants apprentis contorsionniste – je pense à la série réalisée en Mongolie – de se grimer en poupée et de prendre des postures mettant en avant leur hyper-souplesse. Si l'objectif d'Alice Laloy semble avant tout d'explorer le lien entre l'animé et l'inanimé, ce que je vois depuis ma focale, c'est que la caractéristique des enfants qui permet ce trouble est la souplesse. Elle semble se placer donc comme constitutive d'un désir de travail avec cette population spécifique. En écho, j'ajoute que ne nombreuses vidéos circulant sur Internet proposent à des parents de montrer les positions dans lesquelles leurs enfants dorment. Si l'on retrouve majoritairement de très jeunes enfants de moins de 4 ans dans vidéos – peut-être est-ce uniquement un effet algorithmique – il arrive également que des enfants plus âgés soit partagés dans le cadre cette *trend*. La plupart du temps, les position mises en avant sont celle d'enfants complètement retournée sur eux-mêmes, où leurs pieds et leurs têtes ont une forte proximité, où les jambes sont placées aux côtés de leurs buste. Le contenu de ces vidéos, prétendument humoristique, insiste encore une fois sur le caractère potentiellement contorsionné des corps des enfants. En proposant un vocabulaire chorégraphique de la contorsion, les capacités déployées par Helena la rapprochent dans mon esprit de comportement d'enfants et semble former une reconnaissance entre la présence fantomatique de Jeanne et la présence réelle d'Helena.

En plus de convoquer des caractéristiques plus ou moins canoniques de l'enfance, la pratique de la contorsion permet, en outre, à l'interprète de composer avec les actions abruptes et fractionnées de Jeanne. Jeanne raconte qu'elle déplore **un côté lent** chez Helena car, elle, elle a **style plus rapide**. Pour pouvoir former un corps **deux en un**, **tu connais la pub**, il est nécessaire de trouver un moyen de ne pas former de rupture entre les deux identités en présence, celle de Jeanne dans le récit et celle d'Helena sur le plateau. Il me semble que la solution trouvée dans *Le Grand Sommeil* pour

nous permettre de saisir que le corps n'est pas scindé en deux – mais propose bien une cohabitation – est d'inventer une danse de pliures. En se laissant interpréter par Jeanne, Helena se place en rupture avec ces habitudes corporelles et au lieu d'entrer en résistance et donc de rompre, elle se plie. C'est ici que naît l'enfant **grande**, ni petite, ni fille. De plus, cette idée permet également de faire écho avec la question de la taille. En effet, comme on le voit sur les photos de répétition, où Jeanne est présente, cette dernière est plus petite qu'Helena. Ainsi, proposer de se pliés, pour toujours aller autre part que la verticalité, c'est peut-être être à la hauteur de Jeanne. C'est pouvoir, dans le meilleur des cas, adopter sa perceptive sur le monde.

La question qui se pose est donc : comment nous transmet-elle ce point de vue spécifique ? Il me semble qu'une des réponses tient à la façon dont la contorsion est mise en jeu, et accentue l'empathie kinesthésique. J'écoute Helena/Jeanne, qui raconte ses problèmes de douleur corporelle. **J'ai un mal de jambe qui ne peut pas s'expliquer, c'est beaucoup plus fort qu'un mal de jambe normal, des crampes horribles.** Elle est allongée sur son flanc, le visage dans ma direction. Elle place le sommet de son crâne sur le sol, **ce n'est pas un problème de croissance, j'ai ça depuis que je suis née.** Ses deux mains entourent sa tête et la soulève de quelques centimètres. Une de ses jambes est repliée sous elle, l'autre est tendue vers jardin et lui permet de stabiliser la posture. Une fois complètement retournée, elle explique que son mal est héréditaire, déjà son père avait ce genre de douleur. Je me surprends à courber ma propre colonne pour suivre la narration, en miroirs je m'incline sur ma droite. Je suis presque retourné sur mon fauteuil. Je la regarde à l'envers. Par chance, mon geste est permis par le fait que, ce jour-là au T2G, je n'ai pas de voisin.e.s. Helena m'oblige à une contorsion de mon corps en écho à ce que lui demande la partition de Jeanne, combiné à la narration qui, dans ce passage, développe l'idée de la transmission par l'hérédité. Il y a une contamination de l'état contorsionné d'Helena. En acceptant les pliures que l'enfance l'oblige à entreprendre, elle me plie en résonance.

Cette contorsion m'en rappelle immédiatement une autre survenue quelques minutes auparavant. Avant d'entrer dans la salle de spectacle, je déambule dans l'exposition *Siéfert-Bareyre : connexion* imaginée par le cinéaste Matthieu Bareyre à l'occasion du temps fort autour de la metteuse en scène. Des photographies sont présentes dans tous les lieux : dans le grand hall et le bar une partie de l'exposition, intitulée « Veilles », présente des grands formats imprimés sur du tissus plaqués contre les murs, montrant des personnes sur leurs téléphone – probablement en écho au spectacle *_jeanne_dark_* dont le visionnage est possible en direct sur l'application Instagram. Une fois les escaliers montés, une autre partie, intitulée « Grands Sommeils », présente un ensemble de personnes en train de dormir en écho à des enregistrements issus de récolte de rêves réalisées par Marion Seifert. Ces deux parties peinent à conserver mon attention quand je distingue le nom d'une des sections suivantes : « Enfances ». Cette partie se présente comme un couloir, nous permettant d'accéder au hall du Plateau 1 où se déroule la représentation du spectacle. Sur le mur de droite, se trouve de nombreuses captures d'écran issues des vidéos de répétitions du spectacle *Le Grand*

Sommeil, au moment où Jeanne devait encore participer au projet. On y voit donc Jeanne et Helena sur une chaise ou sur du carrelage en train de s'attraper par les cheveux, lisant un livre à voix haute, se léchant le genou, écrivant sur un tableau blanc, semblant chanter ou crier... Sur le mur de gauche, aucun souvenir de ce que représentent les photographies. Ce dont je me souviens, c'est qu'elles étaient placées très basses sous des fenêtres. Les tirages ne m'arrivent jamais au-dessus des épaules. La disposition des œuvres sur le mur nous oblige à nous plier. Pour cela, à chacune.s ses stratégies : plier les genoux, courber le buste ou s'asseoir directement sur le sol. En voulant découvrir les photographies exposées, je me plie donc à hauteur d'enfants et, dans un même geste, j'obéis à l'exigence de l'artiste, à ses règles contrôlant ma réception. Retour devant le spectacle, je suis incliné sur mon siège. Je réalise sur le moment à quel point ce couloir, menant vers la salle de spectacle a opéré comme un sas sensible. Sans que je le sache, l'exposition nous prépare aux contorsions de la pièce. En cela, mon expérience rejoint la proposition de la chercheuse en danse Pauline Vanesse de saisir l'avant-spectacle comme un espace de l'analyse. Elle affirme ainsi, « le hors champs spectaculaire dit quelque chose de notre réception d'un spectacle, et peut, en lui-même, favoriser un engagement kinésique, être pensé comme outil analytique, échauffement au sensible. »¹⁴¹ L'exposition participe donc à une « mise en corps par le corps, non discursive »¹⁴², un échauffement sensible me rendant perméable au paysage de l'enfance que le spectacle propose par la pratique de la contorsion. La proposition renforce en effet ma possibilité empathique, ayant déjà vécu l'expérience de me faire plier par une œuvre.

Au-delà de la construction du personnage de Helena/Jeanne et la contagion des pliures, la pratique de l'hyper-souplesse permet de faire exister d'autres présences tout au long du spectacle. Ces présences naissent notamment d'une forme d'isolation de ses bras dans certains passages du spectacle. Ce genre d'images sont par exemple convoquées pour évoquer la parole institutionnelle. Ainsi, lorsque que Helena/Jeanne parle de la visite médicale que Jeanne a subi pour évaluer si elle pouvait continuer la projet, elle est de dos. Elle descend la fermeture éclair qui maintient sa jupe écossaise rouge autour de sa taille et y fait rentrer ses deux bras. Après l'avoir monté sur le haut de sa poitrine, elle fait basculer le morceau de tissu tendu à l'arrière de son corps en s'accroupissant lentement. La médecin fait la morale, rappelle que le travail des enfants est interdit en France et que pour ce spectacle, comme à chaque fois que des enfants montent sur scène, nous sommes face à une **dérogation validée par un juge des enfants**. Une fois la jupe complètement retirée et déposée devant elle, Helena/Jeanne passe ses deux mains entre ses jambes les fait apparaître au niveau de ses fesses. Ses mains paraissent plus longues qu'au départ de la pièce. Elles ponctuent la suite du récit de la visite médicale. Quand la doctoresse parle, les mains rappelle celle qui pourrait être posée sur le bureau et

141 VANESSE Pauline, « Repenser les contours de l'événement spectaculaire », *Lire, voir ou transcrire les œuvres. Quels outils ? Quelles analyses ?*, Acte de colloque, Centre National de la danse, 2024, p.1.

142 *Ibid*, p.3.

dynamiser le discours. La force de cette image, par le fait que la comédienne soit de dos et de prendre ses fesses comme espace de jeux, me permet un instant d'oublier la présence de d'Helena/Jeanne. Il y a une dissociation, qui combine nouveau personnage dans la narration et division du corps, pour focaliser nos attentions sur les mains grâce à la contorsion. Un autre exemple est la fin la pièce, ce passage intervient après une séquence sur le tube *S&M* de Rihanna. Helena/Jeanne assise, pose sa main gauche sur son épaule droite, elle agrippe son pull semble vouloir la placer à la verticale. Elle semble lutter, mais rapidement pose ses pieds au sol et y transfère son poids pour se lever. Une fois debout face à nous, la main paraît changer de projet. Elle se place sur son visage, se colle à sa joue et la caresse. Helena/Jeanne ferme les yeux, se laisse plus ou moins aller à ce contact. La main fait entrer ses doigts dans son nez et dans sa bouche, tapote ses dents du bout de l'ongle. La langue de la comédienne sort pour lécher l'index et le majeur, elle suçote ensuite ses deux premières phalanges, sa main entre de moitié dans sa bouche. Je ne sais pas bien si la main la muselle ou la nourrit. On dirait une autre main que la sienne. Ces présences, qui s'inventent dans l'hyper-souplesse d'Helena et lui fragmentent le corps, renvoie à un imaginaire érotique. Comme le souligne Ariane Martinez, bon nombre de contorsionnistes remarquent qu'on les condamne aux questions de sexualisation. Elle affirme que les corps souples sont « perçues comme ouverts et offerts »¹⁴³. Les corps contorsionnés sont donc interprétés comme des corps que l'on peut toucher. L'image du médecin utilisant les fesses d'Helena comme un bureau ou le fait de prendre sa main dans sa bouche revêt donc un écho tout autre. Un peu plus tard dans son ouvrage, la chercheuse poursuit en écrivant « l'hypersexualisation du corps [contorsionné] est associée, d'une part à une forme d'animalité vénéneuse [...] et d'autre part à une forme de distanciation »¹⁴⁴. La pluralité de connotation du corps contorsionné désiré et craint pose les jalons d'une analyse approfondie du rapport qu'entretient *Le Grand Sommeil* avec la sexualisation de son personnage principal. Ces enjeux seront largement dépliés plus tard dans la recherche, notamment en lien avec les choix musicaux et la figure de la lolita.

Apparaître sous les traits de Jeanne demande à Helena un dernier type de contorsion, plus localisé mais non moins important ou voyant. Je saisi la grimace comme un des enjeux de la contorsion dans le spectacle. Pendant toute la durée de sa performance Helena tord, ouvre, plie et déplie son visage. Ses lèvres laissent presque toujours voir ses dents et permettent à la parole de déformer son visage. Chaque mot exagère ses gestes. Les yeux sont aussi suspicieux, scrutent l'obscurité du public. Parfois, au milieu d'une phrase elle tire la langue rapidement, nargue les personnages qui dialoguent avec elle dans ces passages. Il y a des séquences où les grimaces sont à

143 op. cit. *Contorsion*, p.188.

144 *Ibid*, p.194.

la limite du tic nerveux. Les grimaces sont d'autant plus accentuées quand le personnage d'Helena/Jeanne parle d'autres personnes. Par exemple, quand elle raconte la première rencontre entre Jeanne et Helena. Elle a tout le visage ouvert, on voit ses gencives, son attitude hallucinée et soutenue par ses épaules hautes, prolongement de ses mains posées sur ses hanches. Helena dit à Jeanne et toi, tu crois que tu es normal ? Sa langue humidifie ses lèvres par à-coup : moi, j'aime beaucoup faire peur. Je saisis que la grimace permet notamment à Helena/Jeanne de se moquer et de tourner en dérision les autres personnages de l'histoire, comme un élève singe son professeur ou ses parents. Le même traitement est appliqué à Anaëlle, une camarade de Jeanne que tout le monde déteste à l'école peut-être parce qu'elle disait trop des trucs d'adultes. Elle est décrite comme une fille pas sage du tout mise à l'écart et que tout le monde poursuit en criant on va te tuer, on va te tuer. Toute cette partie est dite par Helena/Jeanne entre ses dents serrées, le menton haut et le regard tout de même à l'horizontal ce qui lui donne un aspect étrange. Même procédé quand Helena/Jeanne décrit la femme de ses rêves qui s'appelle Sarah. Elle a un rouleau de *gaffer* entre les mains, elle à commencer à tirer dessus, la languette collante est placée à hauteur de ses épaules. Elle parle vite, dans un sourire cordial, [Sarah] elle est très fine, même si elle mange beaucoup de chips, la nourriture et les vêtements sont sa vie, elle aime beaucoup le jambon, elle à quatre cochons chez elle, elle à quatre ami.e.s, quatre petits copains, quatre parents, quatre familles et aussi en tout elle à quatre maisons... La rapidité et la profusion des paroles dynamisent ses lèvres, le sens du texte explose. Elle veut arrêter d'être top-modèle, elle veut être saisonnière, ça veut dire qu'avec de la sauce elle arrose tous les plats. Helena/Jeanne prend une grande inspiration et se lance à toute vitesse dans la récitation de la lettre de motivation de Sarah pour devenir saisonnière. Ses lèvres agrippent tout l'air autour d'elles, le menton en arrière lui permet de libérer d'autant plus la mobilité de sa mâchoire et de la faire naviguer. En plus, elle mobilise largement ses sourcils et fronce du nez avec une rapidité impressionnante.

Dans son ouvrage d'histoire de l'art autour de la grimace, tentant une approche analytique tout en conservant son approche chronologique, Martial Guédron rappelle qu'en « français le mot « grimace » fait son apparition au cours de la seconde moitié du XIV^{ème} siècle, à la fois pour qualifier les contorsions du visage et pour évoquer le fait de réserver un mauvais accueil à quelqu'un »¹⁴⁵. Le lien entre contorsion et grimace se trace donc dès son origine dans le vocabulaire utilisé pour en parler. Les définitions de la grimace ont tendances à la circonscrire au visage, les yeux et la bouche prioritairement. Pourtant, dès la fin du XVII^{ème} siècle, on associe l'utilisation du terme « grimace » à d'autres parties du corps mais pour exprimer un mal être localisé. La grimace est toujours reliée à des normes sociales et comportementales. L'historien de l'art écrit donc : « les individus voués à la grimace sont ceux que l'on regroupe autour de caractères communs hérités de

145 GUEDRON Martial, *L'art de la grimace. Cinq siècles d'excès de visage*, Paris, Hazan, 2011, p.16.

préjugés, de permanences et de ségrégations lourdes de conséquences politiques et sociale »¹⁴⁶. Dans son ouvrage il parle majoritairement des femmes considérées comme « hystériques », des personnes précaires, des personnes non-catholiques ou des personnes que les regards coloniaux décrivent comme « sauvages ». Il est probable que les enfants – même hors des « enfants sauvages » déjà utilisés comme exemple dans l'introduction de l'ouvrage – puissent également entrer dans le groupe de ces individus « voués à la grimace » car en partie exclues de l'espace social et dominés par un groupe majoritaire.

Cette catégorie me rappelle le travail de Valeska Gert, danseuse allemande ayant notamment été active dans les années 1920 et 1930, et qui a utilisé la grimace, déformant son visage dans ses performances dépeignant des personnages mis à la marge ; comme avec le film *Canaille* (1925) qui dresse son portrait en prostituée. La figure de cette artiste est d'autant plus reliée au spectacle quand une référence à cette dernière, m'ayant échappé au T2G, est directement présente dans la pièce. Jeanne/Helena est repliée sur elle-même, les deux pieds croisés. Accroupie, ses deux chevilles sont placées dans ses mains. Elle cherche à remonter mais ses mains la maintiennent vers le bas. **Un jour, j'ai vu une vidéo dans un musée. On voyait une dame, elle était un peu grosse, elle avait des cheveux comme ça, elle agite légèrement la tête sur le côté, et elle s'amusait à faire des grimaces, elle bougeait comme si tout son visage était un gros chewing-gum. Elle tirait la langue. Mais elle tirait la langue, pas comme on tire la langue d'habitude, nous, vous, on tire la langue comme ça elle tire sa langue, nonchalamment, une grosse langue juste au bord des lèvres ou comme ça, cette fois l'expression est plus narquoise. Mais elle...** Elle grogne. Jambes écartées dans un écart faciale presque complet, elle remonte le visage vers le public, les mains posées au sol. On dirait que le bas de visage à quelques secondes de retard sur le haut et que ça déforme ses expressions faciales. Yeux exorbités, elle a la peau très blanche ; les lèvres drapent les dents et les gencives ne laissant voir que la béance de son palais, comme une sorcière dans un dessin animé. En continuant à monter son regard elle tire sa large langue, ouvre encore plus grand les yeux. Au-delà de la description, pouvant rappeler, à bien des égards, le film réalisé par Suse Byk en 1925, la captation permet, grâce à l'angle de caméra, de saisir de façon beaucoup plus direct les ressemblances possibles entre le visage d'Helena et celui de Valeska Gert. L'accointance se creuse d'autant plus quand je découvre que le mémoire de recherche d'Helena portait justement sur cette dernière¹⁴⁷. Convoquer la grimace et Valeska Gert permet d'autant plus à la proposition de se placer dans un lieu de détournement par la grimace. Faire voir le revers du visage, montrer que ce qui est présenté n'est pas forcément vrai et pas forcément sérieux non plus. D'ailleurs, même si les résonances sont nombreuses avec les souvenirs de cours de récréation, je me souviens que la

146 *Ibid*, p.51.

147 DE LAURENS Helena, *La grimace et l'inouï : danse et visage chez Valeska Gert (1892 – 1978)*, mémoire de masters, EHESS, sld. Elizabeth Claire, 2015.

grimace raisonne aussi avec un imaginaire horrifique¹⁴⁸. La grimace semble donc ouvrir la porte d'un personnage lié de plus ou moins loin à l'imaginaire de l'épouvante, ce qui sera développé ultérieurement.

C. Exister en négatif de l'adulte : la loi des plus forts ?

Dans un système infantiste, où les enfants sont toujours pensés depuis les adultes et en réponse à eux, la question de la mise en scène de tels personnages demande une interrogation quant à la mise en tension entre ces deux pôles. À l'aune de mon corpus et des productions contemporaine, je vois donc apparaître des identités enfantines dans les corps d'adultes grâce à des contrastes avec des identités adultes. Je me demande notamment quelles traductions la domination a dans le rapport à l'espace scénique, à la fois celui entre les interprètes mais aussi entre ces dernier.ère.s et la scénographie.

C.1 Composer des espaces antagonistes

L'Étang de Gisèle Vienne est un souvenir qui commence à se faire lointain. Le 11 décembre 2022, je vais au Centre Pompidou en compagnie de Pauline et Soan. À l'époque, l'envie est surtout de découvrir le travail de cette artiste dont je ne connais rien et d'accompagner Pauline qui travaille sur la pièce pour son mémoire de recherche¹⁴⁹. Je ne me doute pas que le spectacle va se retrouver, quelques années plus tard, dans mon propre corpus. Mes souvenirs sont troubles : une cigarette fumée au ralenti, de la musique beaucoup trop forte et des corps pas tout à fait morts. À rebours, je réalise à quel point la pièce est anxiogène pour moi, comment elle charrie un univers englué que je peine à démêler ; je recule d'ailleurs le moment de l'écriture. La captation transmise par la compagnie remet les souvenirs en place. *L'Étang*, adapté d'une nouvelle de Robert Walser, raconte une histoire. Celle de Fritz un enfant d'un peu plus de dix ans qui décide de simuler un suicide par noyade pour s'assurer de l'amour de sa mère. Comme dit précédemment, dans la proposition, la comédienne Adèle Haenel interprète l'ensemble des rôles d'enfants et Julie Shanahan les rôles d'adultes.

En entrant dans la salle de spectacle, ce qui me fait face, c'est une grande boîte blanche. Dans le silence des gradins encore vides – nous sommes les premier.e.s à nous positionner entre les rangées – la scène est déjà peuplée. Des silhouettes ponctuent l'immensité du plateau, ce sont des poupées à échelle un. Je ne sais pas bien s'il s'agit d'enfant habillés en adulte ou d'adultes habillés en adolescent.e.s, obscurité du plateau encore éteint oblige. Les sept mannequins sont disposés sur

148 Je pense par exemple à des peintures comme celles d'Otto Dix ou des films d'épouvante comme *The Smile* (2022) où la grimace se place au centre du dispositif inspirant la crainte.

149 op. cit. *Corps inanimés. Quand l'intérieur déborde*.

le plateau comme s'ils avaient été déposés dans une chambre remplie de fumée des premières cigarettes. Une des grandes poupées est étalée au sol comme si elle venait de sauter de plusieurs étages. Une autre est assise adossée au mur blanc gigantesque dressé à cour. Les cinq autres se partagent l'espace d'un lit qui trône, légèrement excentré sur le plateau. Deux sont positionnés en cuillère, la tête posée sur le coussin blanc, deux autres sont posées contre le lit face à nous, les jambes pliées proches de leurs bassins. La dernière nous tourne le dos, voûtée et assise sur le bord du lit. Toutes sont repliées sur elle-même, avachies sous l'effet de la gravité.

La lumière se fait, la scénographie imposante s'éventre à l'angle – celui du fond à cour – et un technicien fait irruption dans l'espace. La marche et les gestes sont assurés. Il agrippe le bassin, le haut du dos ou le cou des poupées pour les déplacer jusque dans les coulisses. Il y met un élan comprimé qui donne du poids aux poupées, ces gestes pourraient avoir quelque chose de paternel, si l'image ne me renvoyait pas à un imaginaire aussi brutal. Je vois un rapt, l'enlèvement d'une jeune fille par son père ; les corps immobiles renforcent l'imaginaire d'une séance de violence nocturne. Les poupées sont toutes extraites de cette façon de la boîte blanche. Avec du recul, il ressemble un peu à un nettoyeur de scène de crime. Je ne vais pas m'épancher sur la construction de la pièce dans sa relation en l'inanimé et l'animé, entre les poupées extraites et les corps des interprètes bien vivantes. Pourtant, c'est aussi sur une dichotomie qu'il m'intéresse d'interroger. J'aimerais explorer la construction en négatif des deux personnages – car il s'agit bien de personnages – dans leurs rapports à l'espace.

a. Verticalités et horizontalité : plier, faire plier

Une fois les poupées extraites de l'espace scénique, c'est Adèle Haenel qui fait son entrée sur le plateau. Elle marche. Les gestes sont lents et moites. Dans *L'Étang*, le traitement du corps est celui d'une matière qui s'étire comme de la pâte à pain. Chaque pas semble être une combinaison entre un effort de contrôle, une lutte contre la gravité et une tension musculaire maintenue. Comme le note Laurence Louppe : « les recours au maintien continu, progressif ou non, de la tension musculaire ralentit le temps (comme il épaissit l'espace). Le temps devient matière malléable, élastique, flexible. Il n'est plus, dans sa donne poétique, soumis aux lois physiques »¹⁵⁰. Le tout renvoie l'impression d'images sorties d'un rêve tiède ou de la sensation que l'on se laisse aller à la fièvre. Ce mode d'approche du geste dansé, également présent dans *Crowd*¹⁵¹ (2017) et *Extra Life*¹⁵² (2023) s'érige en marque de fabrique de la metteuse en scène depuis plusieurs créations.

Adèle entre donc. Elle est habillée en *petit mec*, dans ce qu'un personnage de la sorte peut avoir de plus cliché : casquette Adidas blanche, large tee-shirt blanc, bomber pistache, grosse

150 op. cit. *Poétique de la danse contemporaine*, p.148.

151 Vu à l'Opéra de Lille le 7 juin 2023.

152 Vu à la MC93 de Bobigny le 22 février 2026.

chaîne couleur argent autour du cou, short blanc tombant juste aussi des genoux, baskets aux pieds¹⁵³. Je vois un enfant qui veut paraître grand, le visage halluciné et très peu mobile d'Adèle renforce l'effet d'une jeunesse figée dans le temps. Elle est suivie de Julie Shanahan, ancienne danseuse du Tanztheater Wuppertal, habillée d'un pull rose dragée recouvrant une chemise blanche et d'un pantalon noir. Elle est chaussée de bottes de cuir souple et laisse ses longs cheveux tomber à l'arrière de son port de tête altier. Un premier contraste apparaît dans leurs costumes, l'une est cintrée dans des vêtements ajustés, l'autre porte de larges vêtements qui lui permettent de ne pas être contrainte dans ces mouvements. Dès leur apparition, je trouve la présence de Julie spectrale ; pour l'instant, elle n'est qu'une menace éventuelle. D'ailleurs, la scénographie se referme sur les deux interprètes comme un piège. Je suis devant un aquarium, elles sont enfermées à l'intérieur de la boîte et je regarde par la baie vitrée.

Adèle marche le long de la diagonale reliant l'angle du fond à cour à l'avant-scène à jardin. Arrivée aux deux tiers de la traversée, elle s'arrête. Elle a les genoux pliés, le bassin en avant et laisse se faire une légère inclinaison du buste vers sa droite. Ses mains sont en face de son visage, comme pour se tracter vers le haut à l'aide d'une corde. Puis, elle s'affaisse vers l'avant, les yeux clos. Ses deux bras encagent son buste et le bas de son visage, ça lui fait comme un masque de protection. Son corps se plie en avant guidé par le poids de sa tête. Ses doigts sont à l'entre-deux, pas tout à fait tendus mais pas tout à fait détendus non plus, un filet d'eau pourrait passer entre ses phalanges. Elle est maintenant accroupie, une main sur la visière de sa casquette, complètement prostrée. Son autre main se pose sur l'immensité blanche, puis c'est au tour du genou. Tout se fait dans la lenteur, une ambiance clinique et dégoulinante à la fois, on nous laisse le temps d'apprécier toute la déliquescence du geste. Derrière, Julie est debout, cheveux tombants, assurée dans sa verticalité. Elle se passe une main derrière l'oreille, détourne le regard et marche vers le fond de la boîte. Chaque pas semble rejouer les enjeux de persistance de sa posture ; à chaque moment où son pied tombe sur le sol correspond un léger affaissement de sa fourchette sternale. Elle se ressaisit et reste debout. Adèle est à genoux. Ses tibias sont écartés et son bassin déposé directement sur le tapis. Un de ses bras la soutient, planté entre ses deux cuisses. Une fois au sol, Adèle parle : elle fait dialoguer deux personnages d'enfants, Fritz et Clara. Au son de la voix nasillarde d'Adèle durant ce passage, je me demande si Fritz n'est pas en train de fumer autre chose que du tabac. Le frère et la sœur parlent tous deux depuis son unique corps, elle raconte Clara qui veut rapporter ce que fait Fritz à son père d'abord, puis à sa mère. Cette dernière option sonne comme la menace ultime. Derrière, Julie regarde Adèle au sol avec dépit, le visage dur. Avec ces voix juvéniles sortant

153 En écho avec cet accoutrement, je pense aux personnages du film *The smell of us* (2014) de Larry Clark. Les protagonistes sont de très jeunes hommes skatant sur l'esplanade du Palais de Tokyo, se prostituant avec des hommes beaucoup plus âgés et, pour l'un, vivant un inceste avec sa mère. On retrouve le même type de stéréotype que dans la proposition de Gisèle Vienne, des personnages troublant les catégories entre enfance, adolescence et un état adulte dans un espace urbain, baigné de musique et habillé avec de larges tee-shirt et *sweat*.

d'Adèle, Julie semble rôder autour des enfants et se place comme figure tutélaire, ou tout au moins supérieure. Adèle est toujours à genoux, le dos arrondi et le ventre posé sur ses cuisses. Julie se rapproche. Quand le personnage de Clara va rapporter ce que dit Fritz à sa mère, Adèle lève la tête en direction de Julie, qui est maintenant juste au-dessus d'elle. Cette dernière, impitoyable, lance un *tais toi !* Puis, elle demande à Fritz de la rejoindre et avance comme un bulldozer sans rien contourner. Adèle est obligée de se décaler de sa trajectoire en glissant au sol de façon latérale. La mère de Fritz à annoncer qu'elle allait le frapper. Adèle s'écrase d'autant plus contre le sol en gémissant de plaisir ou de douleur pendant que Julie est à jardin et prend un petit chewing-gum dans sa bouche. Puis, elle sort une cigarette, elle ne la grille pas encore. Avant, elle se retourne vers Adèle prostrée à terre, rappelle avec fermeté la valeur du silence. L'importance de se taire.

Ce qui s'impose à mon regard au moment de visionner la pièce en captation, c'est la façon dont les rapports à la verticalité et à l'horizontalité fondent la relation des deux interprètes. D'un côté, on retrouve un ensemble de gestes de replis, proche du sol, favorisant l'apparition de la position allongée et de l'autre la verticalité de l'axe imperturbable. Dans *Les Métaphores de la vie quotidienne*¹⁵⁴, George Lakoff et Mark Johnson démontrent que les métaphores nimment intégralement nos structures de pensées. L'utilisation des métaphores nous permet de saisir le sens de choses abstraites qui nous seraient inaccessibles ou alambiquées sans leurs usages. Certaines d'entre elles sont tellement ancrées dans nos imaginaires que l'on peut parler de *métaphore ontologique*. À titre d'exemple, lorsque l'on trace une ligne verticale pour signifier l'échelle du bonheur ou de la richesse, le fait d'être le plus heureux ou d'avoir plus d'argent sera systématiquement placé au plus haut sur l'axe. La métaphore se présente alors comme une orientation générale et partagée. Pour ce qui est de *L'Étang*, je conçois la pièce dans sa construction binaire : l'adulte d'un côté et l'enfant de l'autre. La position érigée, debout, d'une part et la posture allongée, assise ou recroquevillée de l'autre. La verticalité humaine est en effet reliée à la position debout comme le rappelle la chercheuse en danse Christine Roquet :

Ce qui tient debout, c'est ce qui ne tombe pas. Cette notion s'exprime ainsi à travers un système d'opposition : verticalité *versus* horizontalité. Concernant le mouvement humain, debout s'oppose à assis, couché, accroupi, à quatre pattes etc..., c'est-à-dire à toutes postures dont les appuis sont multiples, puisque être debout, c'est seulement se trouver en appui sur nos pieds.¹⁵⁵

Plus tard dans le chapitre, elle disserte à partir d'une citation de Maurice Béjart parlant de certains créateurs restants « horizontaux » et ne proposant aucune vision verticale au public et écrit : « le vertical comme positif s'oppose ici à l'horizontal comme négatif. Une dimension de l'espace,

154 LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les Métaphores de la vie quotidienne*, trad. Michel Fornel, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.

155 ROQUET Christine, « Être debout », in *Histoires de gestes*, GLON Marie, LAUNEY Isabelle (dir.), Paris, Actes Sud, 2012, p.24.

une direction, une force, aucun de ses éléments ne peut être envisagé simplement comme paramètre “neutre” pouvant servir une description objective du mouvement. » et la chercheuse de poursuivre, « le haut et le bas définissent une axiologie dont les marques se sont [...] inscrites autant dans la langue que l’ordre gestuel »¹⁵⁶. Je reçois donc le travail de Gisèle Vienne à l’aune de cette axiologie ontologique. Julie, adultes verticaux est donc du côté du bon et du vertueux¹⁵⁷ alors même que les personnages adultes, qu’elle incarne, sont tous exécrables (iels sont tour à tour violent.e.s physiquement et moralement avec les enfants, incesteur.euse.s...). Adèle, elle, se place du côté de personnages allongés ou accroupis, encore en construction et dépendants. Cette dichotomie n’est pas sans rappeler l’opposition qui fonde notre rapport à l’enfance en tant qu’adultes. Le philosophe de l’éducation Sébastien Charbonnier défend dans son livre *La Fabrique de l’enfance* le fait que l’enfance est une construction des adultes et que cette dernière nous permet de nous construire en opposition à cette image. Ainsi, « l’enfance, c’est tout ce que l’AdulteTM¹⁵⁸ se targue de ne plus être : faible, dépendant, émotif, sensible, étourdi, etc. »¹⁵⁹, la construction des personnages en lien avec la spatialité dans *L’Étang* semble répondre à cette fondation de notre rapport à l’enfance par antagonisme. Cette dichotomie entre la verticalité et l’horizontalité – comme la multiplicité d’appuis si l’on suit Christine Roquet – est soutenue par l’écho fait avec le décor de la proposition. En effet, les deux axes antagonistes que forment Julie et Adèle répondent à l’organisation scénographique : les murs insondables et le lit défait.

Au milieu du spectacle, une nouvelle figure adulte apparaît. Après avoir campée la mère de Fritz au visage dur comme un masque mortuaire, Julie devient la mère de Hans, un ami de Fritz. Sourire au lèvres, voix légèrement plus grave, elle laisse entrevoir une bienveillance à la limite du malsain. Hans est très malade et Fritz lui rend visite. Sa mère à une voix douce et couvrante, elle vient proposer *a little snak*, des *fingers* au chocolat blanc et de l’Orangina. Même quand il est gentil – ou du moins pas tyrannique – l’adulte reste debout à la verticale. En effet, quand Julie est debout et qu’elle parle à Fritz et Hans, son ombre recouvre une partie d’Adèle qui est allongée sur le dos, la tête en direction des pieds de la mère. L’horizontalité du lit est d’ailleurs encore plus flagrante dans ce passage, Adèle allongée à côté du meuble renforce l’effet de masse perdu dans l’immensité blanche.

Même si les personnages de Julie semblent toustes insondables, sa verticalité faiblit à plusieurs reprises sous l’effet de reprise de contrôle, illusoire ou non, d’Adèle. Julie est face au

156 *Ibid*, p.32.

157 On pense à la citation de Gaston Bachelard également citée par Christine Roquet : « On ne peut se passer de l’axe vertical pour exprimer les valeurs morales » voir BACHELARD Gaston, *L’Air et les Songes*, Paris, José Corti, 1943, p.18.

158 Le symbole TM signifie « trademark ». Il est en principe apposé lorsque une marque est utilisée sans avoir été déposée, ou bien lorsque qu’elle a été déposée mais qu’elle n’est pas encore enregistrée. Ce dernier est utilisé par Sébastien Charbonnier à chaque occurrence du terme « adulte » dans son ouvrage, en complément de la majuscule.

159 op. cit. *La Fabrique de l’enfance*, p.28.

public à jardin, elle menace les personnages de Fritz et Clara, après avoir rappelé l'importance du silence. Elle a sa cigarette entre l'index et le majeur, les yeux presque fermés, un léger sourire asymétrique sur les lèvres. Le premier basculement advient dans le texte, juste après le monologue glaçant de Julie, c'est Adèle qui prend la parole : **Tu sais, si c'est la seule façon d'avoir ton attention, je crois que je préfère encore que tu m'insultes plutôt que tu ne me dises rien.** Ce n'est pas la première fois qu'une personne enfant prend la parole mais c'est la première fois que Fritz s'adresse directement à un personnage adulte, ici sa mère. Un bruit de fond débute, le vrombissement de quelque chose qui se prépare. Il est question d'heure, il est tard. La nuit se fait en un instant sur le plateau, une nuit américaine bleu marine et *kitsch*. La verticalité de Julie se brise. Elle allume sa clope et se laisse d'abord aller dans un effondrement en arrière avant de basculer son buste en avant et de tomber au sol dans la lenteur moite qui caractérise toute la proposition. La cigarette se consume, les cendres tiennent encore sans rompre et focalisent mon attention un instant. Le visage est tendu. Adèle s'approche à quatre pattes pour tirer une taffe sur la cigarette que Julie lui tend un peu au-dessus du sol. Dans la continuité de ce passage, chacune, toujours à terre, retire une couche de vêtement, leurs appuis poussent sur tapis pour libérer un bras ou une épaule et finalement réussir à s'extraire de la veste ou du pull. Elles s'aident de leurs bouches, les mâchoires mordent le tissu. Puis, la lumière noire met en évidence la fluorescence des objets blancs, les vêtements d'Adèle mais aussi de nombreux objets éparpillés autour du lit : bonbons et leurs sachets, bouteilles de boissons énergisantes, petites maquettes de planètes, magazines... Adèle se place sous le lit, en tirant sur ses bras pour s'y glisser. Je vois tout de suite l'image d'un cache-cache où l'on joue à se faire peur. Puis, elle monte sur le matelas, s'y allonge rapidement avant de finalement s'asseoir sur rebord. Julie, de son côté, se rapproche du mur à jardin pour s'y adosser, le bourdon sonore fait gonfler mes tympanes. La lumière redevient blanche, c'est la sortie du *trip*. Julie est allongée de tout son long, la tête et le haut des épaules contre le mur, ses cheveux raides recouvrent son visage. Réveil après une grosse cuite, ça semble douloureux.

Ce moment, aux accents de délire psychotique, participe à une mise à distance du personnage de Julie et l'envoie à la marge de l'espace scénique. En effet, les adultes sont complètement relégués à l'extérieur du passage suivant. Ce dernier se déroule dans la chambre des enfants, un groupe dialogue et expérimente des substances psychotropes en secret. Julie est donc une nouvelle fois à l'écart du plateau mais sans puissance, cette fois elle ne rôde pas. Elle est proche du cendrier, au sol et semble se morfondre. Au départ, je pense que ce moment met en avant la force de l'espace intime, dont sont parfois privé les enfants¹⁶⁰. Cependant, le souvenir de Julie

160 En effet, comme le rappelle Sébastien Charbonnier « [l'] occupation temporelle se double immédiatement d'une occupation spatiale : pour organiser les temps du quotidien, il faut imposer les espaces en délégitimant la circulation libre des enfants dans l'espace public - dont ils sont chassés -, ou bien en les surveillant en permanence au sein des rares espaces sociaux où ils et elles sont tolérés. » op. cit. *La Fabrique de l'enfance*, p.100.

debout me rappelle que l'espace de la chambre peut opérer comme la scénographie du spectacle, c'est-à-dire comme un piège. Contrairement à la chambre canonique, « refuge », « rempart » équipé d'une « clôture, tel un sacrement [qui] protège l'intimité du groupe, du couple ou de la personne » décrite par l'historienne Michelle Perrot¹⁶¹, ici la chambre est retournée comme un gant¹⁶². L'intimité de la famille est exposée et disséquée, c'est un bloc opératoire. Clôturée mais complètement ouverte vers le public, la chambre est le lieu de l'agression et de la tyrannie adulte. Même si pendant ce moment, Adèle fait parler les enfants entre eux et forme un espace imaginaire clos grâce aux dialogues, excluant ainsi Julie de l'action. En vérité, les deux performeuses partagent le même plateau. La mère est quand même dans la chambre par la force des choses, le loup est dans la bergerie car la scène complète *est* la chambre. Le lieu symbolique que le lit transporte avec lui contredit les agencements des corps et des voix qui forment eux aussi un lieu dans le blanc du plateau. Ainsi, si « le corps contemporain [dans le cadre scénique] est l'agent de son propre espace : relation réciproque comme toujours et qui engage l'ensemble des paramètres du mouvement »¹⁶³, ici le corps seul est écrasé par le potentiel signifiant d'un simple lit. À la fin de cette scène, Julie se relève et hurle. Elle passe sa main dans ses cheveux, c'est un rire qui se défait finalement dans un cri. En une seconde, son visage se métamorphose et retrouve sa gravité initiale, le masque mortuaire. Elle retrouve sa place insondable.

Plus tard, les paroles d'Adèle vont mettre à nouveau au défi la verticalité de Julie. Ce nouveau basculement est une mutation du dialogue qu'Adèle interprète entre Hans, le copain malade, et Fritz. Il trouve que la mère de Hans est belle et gentille. Son ami trouve sa réflexion idiote : **Pourquoi une mère ne serait pas gentille ?** Cette question débloque le souffle d'un monologue de Fritz autour de son rapport à la famille, un rapport cruel où il avoue qu'il préfère être malade comme Hans plutôt que de se rendre compte que sa mère ne l'aime pas. Pendant qu'elle scande cette parole entre ses dents serrés, Adèle marche lentement vers Julie qui est debout face à nous. Elle rôde autour des personnages adultes, puis se poste juste derrière et adresse sa logorrhée plus directement à Julie. Peu à peu des gestes parasitent la présence de la danseuse. Cette dernière plaque son pouce sous son nez pour rattraper une goutte qui perle de sa narine. Elle pleure, se courbe lentement vers l'avant, un roseau qui faiblit mais ne rompt pas. On voit le haut de son crâne. Adèle est debout derrière Julie qui finit par être complètement couchée au sol. Le rapport horizontalité/verticalité s'inverse. Le moment dure longtemps et est interrompue par une question qui sonne comme le glas : **mais où est Fritz ? Il est parti à l'étang pour s'y noyer.**

Julie reprend alors contact avec le sol, ses pieds accrochent le tapis et elle se relève. De la

161 PERROT Michelle, *Histoire de chambres*, Paris, Seuil, 2009, p.9.

162 Je pense à des illusions d'optique où on ne sait pas bien si le cube dessiné est un creux ou un volume, comme si notre point de vue sur l'espace pouvait modifier la nature même de ce qui est présenté sur le plateau.

163 op. cit. *Poétique de la danse contemporaine*, p.186.

salive coule depuis le rebord de sa lèvre inférieure. Elle replace ses cheveux à l'arrière de sa nuque et se tourne en direction d'Adèle qui se trouve légèrement en diagonale derrière elle. Maintenant, elles se fuient, vont chacune dans des directions différentes. Adèle va vers l'angle au fond à jardin et Julie choisit celui de cour. Toutes les deux, d'un bout à l'autre de la scène, s'effondrent lentement. Si Julie se retrouve assez vite contrainte au sol, Adèle reste sur deux appuis, le buste complètement en avant. Retour au calme. Julie est allongée en écho au lit, l'éclairage fait d'elle une masse horizontale au même titre que le mobilier. Fritz parle du fait que son père préférerait qu'il soit vraiment mort, car au moins il aurait une raison de se plaindre : **il faudrait qu'on n'existe pas pour nous même**. Je saisis que lorsque l'illusion du suicide met à mal la dynamique familiale, Julie est au sol, le mensonge agit comme une force sur le corps de la danseuse. Cependant, dès lors que la supercherie est révélée, Julie se verticalise, encore une fois une main dans les cheveux. Elle hurle et sa voix déformée par le vocodeur la rend monstrueuse dans sa détresse.

b. Mieux saisir l'inceste

Si la construction de *L'Étang* est fondée sur la question de l'antagonisme c'est aussi car le thème de l'inceste nimbe complètement la proposition. C'est pourtant une violence qui ne dit pas vraiment son nom comme le remarque Sibylle Vidalainq, qui compile dans son mémoire de recherche l'ensemble des périphrases et euphémisme utilisées par la critique et la compagnie pour parler du lien qui unit les personnages adultes et Fritz dans la pièce¹⁶⁴. Les rapports de force qui prennent racine dans la verticalité et l'horizontalité me permettent d'ouvrir une porte analytique autour de la représentation de l'inceste, et de sa compréhension comme un viol de pouvoir et non de désir.

L'espace est scindé en deux. Comme lors d'un duel dans un western, chacune tient sa position d'un bout et de l'autre de l'espace. Face à face, un peu à l'avant-scène, les ombres gigantesques d'Adèle et Julie vont jusqu'au mur du fond. C'est comme la lumière rasante du soleil. Julie a repris le contrôle après la révélation de la supercherie du suicide de Fritz : maintenant c'est elle qui parle. C'est elle la mère. Mais peu à peu, c'est elle le père. En effet, le personnage d'Adèle, regard exorbité, lance **Est-ce que c'est mon père qui parle là ?** Julie devient son père. Elle avance en direction d'Adèle une main dans la poche l'air de rien, une marche lente, les genoux toujours pliés. Elle pourrait flotter au-dessus du sol. De son côté, Adèle est tendue et retient ses larmes, elle a les poings serrés, bras verrouillés en hyperextension, jambe pliée figées par la tétanie et épaule relevées. Elle semble de plus en plus rigide tandis que Julie se rapproche. Ce qui prend corps à ce moment précis du spectacle c'est ce qu'annonce Sandrine Le Pors quand elle prévient : « devant le

164 VIDALAINQ Sibylle, *Sortir de l'inceste ? Décrire Les Chatouilles ou la danse de la colère d'Andréa Bescond*, mémoire de master en danse, sld. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2024. pp.12-13.

pouvoir de l'adulte, imperturbablement, règne le silence de l'enfant qui, les yeux grands ouverts, se tait avant que ne s'enclenche un acte fatal »¹⁶⁵. Ici, l'acte fatal est un inceste. Julie susurre : *Let me kiss you one more time*. Elle se penche ensuite dans le cou d'Adèle, pareille à un vampire ayant trouvé une nouvelle proie au sang frais. Le geste de réconfort que je pensais voir amorcer devient celui d'une agression, la proximité des deux interprètes me glace. Par la pression de sa main, qui se place au-dessus du crâne d'Adèle blotti tout contre son buste, Julie la force à descendre le long de son corps. La main me renvoie immédiatement à celle d'un homme forçant une fellation dans un film pornographique. Cette image est ensuite entérinée par les sons gutturaux enregistrés diffusés durant ce passage : une gorge remplie de salive, une gorge profonde. L'inceste se fait manifeste et violente, tout nous est donné pour imaginer la scène pornographique et d'agression en train de se dérouler. Puis, Julie s'extirpe de l'étreinte formée par le corps plié d'Adèle. Elle, à genoux, continue à s'étouffer à la limite du vomissement. D'un pas lent, Julie se retire. Elle quitte l'espace blanc par l'angle du fond à jardin. Adèle est seule, elle hurle et reprend sa respiration. Dans ce passage, l'inceste est limpide. Pourtant, comme le rappelle l'anthropologue Dorothée Dussy : « l'inceste ne se réduit pas aux faits sexuels, mais déborde largement pour maculer et organiser les relations entre les gens dans la famille, au quotidien »¹⁶⁶. Depuis ce postulat, il me semble envisageable de ne pas réduire l'apparition de l'inceste à cette seule scène de viol explicite.

Pour comprendre en quoi le déséquilibre spatial de la proposition permet de mieux saisir les enjeux d'une enfance incestée, il est important de rappeler que l'inceste n'est en aucun cas un acte d'amour¹⁶⁷. Dorothée Dussy parle de l'inceste comme d'un viol d'aubaine, c'est-à-dire que les adultes utilisent les corps disponibles et vulnérables à leur portée ; et au sein de la famille : les enfants¹⁶⁸. Dans l'ouvrage collectif *La Culture de l'inceste*, un ensemble de chercheur.euse.s se penchent sur les conséquences, la reproduction, les représentations et les enjeux de l'inceste. Juliet Drouar analyse ainsi l'inceste dans son rapport avec l'hétéro-patriarcat et affirme « ceux qui pratiquent [l'inceste] détiennent, affirment et profitent de leur position de pouvoir. Ceux qui le pratiquent l'imposent à ceux qui en sont victimes et qui ne peuvent y résister à cause de cette asymétrie de pouvoir »¹⁶⁹. Si l'inceste est une parodie de sexualité¹⁷⁰ mettant en jeu les rapports de

165 op. cit. *L'enfant qui nous regarde*, p.40.

166 DUSSEY Dorothée, *Le Berceau des dominations - Anthropologie de l'inceste*, Paris, Pocket, 2021 (première édition 2013), p.100.

167 La pensée commune a en effet tendance à utiliser la question de l'amour comme un outil de banalisation des violences sexuelles intrafamiliales : on entend alors parler « d'amour interdit », « d'amour qui déborde », du fait de « trop aimer son enfant », de « l'inceste heureux »... Les films et chansons se sont fait caisses de résonances de ce type de discours devenant ainsi largement partagés. A titre d'exemple je pense à la chanson *Lemon Incest* (1985) de Serge Gainsbourg, au film *Polisse* (2011) de Maïwenn, au film *Peau d'Âne* (1970) de Jacques Demy, au film *Marguerite et Julien* de Valérie Donzelli (2015), au film *Ma mère* (2004) de Christophe Honoré, aux adaptations du roman *Lolita* (1955) de Vladimir Nabokov par Stanley Kubrick (1962) et Adrian Lyne (1997), à la série *Game of thrones* (2011-2019)...

168 op. cit. *Le Berceau des dominations*.

169 DROUAR Juliet, « L'inceste dans les règles du patriarcat », in op. cit. *La Culture de l'inceste*, p.48.

170 « L'inceste est une manifestation de pouvoir qui parodie la sexualité : il n'est pas un acte sexuel à proprement

pouvoir, alors la démonstration de la supériorité adulte – qui passe dans le spectacle par la correspondance avec l’axiologie ontologique entre verticalité et horizontalité – renforce notre capacité à saisir la fin de la pièce, qui rend l’inceste visible, comme un abus de pouvoir plutôt que comme la manifestation d’un désir.

Je rajoute également que l’ambiance générale de la pièce correspond sur certains points à ce que Dorothee Dussy évoque quand elle parle du « monde de l’incesteur ». Elle note qu’en tant qu’anthropologue elle est obligée de se glisser dans leurs monde et que quand vous y êtes, « vous avez en permanence un goût bizarre collé au cerveau, au point que vous finissez par vous demander si vous êtes cinglé.e ou si ce que vous venez d’entendre ou de dire est normal. Les questions sont bizarres, les réponses aussi, et l’impression d’absurde vient parfois en parade au sentiment d’horreur qui pourraient vous assaillir. »¹⁷¹ Puis, plus loin dans le chapitre, « au rayon du bizarre, il y a les moments où on ne comprend rien de ce que raconte l’incesteur ; on ne comprend pas ses mots, on ne comprend pas qu’il puisse penser comme il pense. »¹⁷².

Quand je rencontre le spectacle en salle au Centre Pompidou, je quitte la salle en colère à la fin de la représentation. Je ne parle pas. Je ne comprends pas les enjeux de la proposition, elle m’échappe complètement et je ne démêle pas ce qui m’agace dans ce que viens de découvrir. Il y a comme trop plein de choses que je ne parviens pas à nommer, la parole s’éclipse au profit de mon renfermement. Sur le moment, je ne saisis pas pourquoi s’appuyer sur un récit si c’est pour ne pas l’offrir à comprendre au public. En effet, *L’Étang* semble noyer le récit sous la présence de ces personnages et l’abondance d’effets, ne faisant pas de la compréhension de ce qui se raconte entre les personnages une priorité. De plus, les choix lumineux ne proposent que peu de contraste. Les ambiances sont plaquées sur la boîte blanche. Les lumières plein feu changent l’espace, il devient complètement bleu, puis vert, puis blanc à l’image d’un projecteur de stade de football. Au lieu de proposer un séquençage du spectacle, les lumières me donnent plutôt l’impression d’un délire qui bascule d’une ambiance à l’autre. Comme dans un rêve où le fait d’ouvrir une porte peut suffire à me transporter dans un autre univers. En lisant Dorothee Dussy, je calque sa description du « monde de l’incesteur » sur la proposition. J’ai l’impression que ce qui m’a mis en colère c’est le fait de me retrouver confronté à un acte d’inceste, dans la violence de l’agresseur et que toute la mise en scène s’active autour de ce déséquilibre. Je réalise également que je peine, même en ayant accès à la captation intégrale, et en l’ayant regardé à plusieurs reprises, à remettre les séquences dans l’ordre dans mon esprit. Je reviens constamment à la vidéo pour être certain que la mère de Hans arrive bien quand Julie est adossée au mur du fond, que la scène de viol incestueux vient après les cris de

parler, mais en utilise les codes ». Voir PITERBRAUT-MERX Tal, « Oreilles cousues et mémoires mutines », in op cit. *La Culture de l’inceste*, p.78.

171 op. cit. *Le Berceau des dominations*, pp.107-108.

172 *Ibid*, p.112.

la mère de Fritz. À la fin de la proposition, lorsque je pense être débarrassé des personnages adultes de Julie, elle réapparaît. Après la scène de la fellation, elle s'était éclipsée par l'angle de fond à jardin, maintenant elle revient depuis cour comme au départ de la pièce. Comme un *bug* dans la matrice, ça reprend depuis le début. Réminiscences. Elle hante la fin de la proposition, reviendra inlassablement, toujours plus verticalement.

C.2 Ouverture sur d'autres façons de donner corps à la domination

Après avoir étudié le déséquilibre spatial et la vision de l'inceste que ce dernier nous permet de prendre en compte, je propose, pour clôturer cette partie, de penser une séquence d'ouverture. Je me demande quelles sont les autres façons de faire advenir des personnages d'enfants depuis le corps des adultes et par l'existence de contraste notamment en lien avec la domination infantiste. Quels contrastes se logent avec sur le plateau ? Je propose d'explorer deux modes d'apparition pour faire éclore des pistes de réflexions.

La première façon de rendre manifeste la domination est en lien avec mon analyse de la verticalité et de l'horizontalité dans *L'Étang*. En effet, la question de la verticalité inscrite dans le corps de Julie Shanahan entre en écho avec celle qui naît dans celui de Joachim Maudet dans *KID#1* lors des passages où il incarne un adulte. En effet, Joachim semble coincé entre la verticalité des adultes et le constant déséquilibre de l'enfance, le non-alignement qui abolit la possibilité de l'équilibre. Avec *KID#1*, les enfants sont toujours un peu tordus. Il redevient adulte pendant quelques minutes au milieu de la pièce. C'est le surveillant du collège. Plein feu sur son visage neutre, corps statique. Il ne bouge plus du tout, pris dans les phares du contrôle social. Le retour à l'état d'adulte, c'est le retour à un corps discipliné. Il regarde des enfants, longtemps, il commente : Si je les regarde longtemps alors je vois des adultes. C'est des adultes. C'est aussi des adultes. Des adultes gringalets, des adultes insignifiants, des adultes nains, tordus et rachitiques. Ce sont des adultes cruels, jugeants, tyranniques, hargneux, despotiques, injustes, violents, sauvages, méchants, sournois et sadiques : ils sont tout à fait identiques aux adultes sans se cacher derrière tout ce qui sert aux adultes à se cacher. Il y a un adulte derrière chaque enfant. Dans ma lecture de l'œuvre, cette intervention de l'adulte, qui correspond à une verticalisation complète du corps, renvoie à l'idée d'une disciplinarisation du corps des enfants pendant leur éducation, les rendant ainsi dociles. Cette intuition est probablement renforcée par le cadre scolaire qui sert de décor à la fiction. Dans le texte du spectacle, je lis le revers de ce qui est caché de nos pulsions lorsqu'on devient adulte. Cette façon de ranger en soi ces caractéristiques peut être le fruit de ce que Michel Foucault nomme la discipline¹⁷³. D'après lui, nous devenons des corps dociles. Il écrit dans *Surveiller et punir* : « est docile un corps qui peut être soumis, qui peut être utilisé, qui peut être

173 FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.

transformé et perfectionné »¹⁷⁴. Dans *KID#1*, le surveillant est celui qui est censé contrôler la docilité des corps des enfants qui sont en cours de “perfectionnement” par l’école. En faire le seul personnage complètement vertical de la pièce, fonde l’imaginaire d’un adulte allant à l’encontre de la verticalité saccagée de l’enfant qu’incarnera Joachim un tout petit peu plus tard dans le spectacle.

La seconde façon de rendre manifeste la domination revient à une application contrôlée de la « mécanique du pouvoir » dont parle Michel Foucault. Cette dernière « définit comment on peut avoir prise sur le corps des autres, non pas simplement pour qu’ils fassent ce qu’on désire, mais pour qu’ils opèrent comme on veut, avec les techniques, selon la rapidité et l’efficacité qu’on détermine »¹⁷⁵. Je me demande comment cette définition pourrait correspondre avec une certaine définition de la relation chorégraphes/danseur.euse.s. C’est en tout cas, à mon sens, ce que propose Emilienne Flagothier dans *We should be dancing* quand Lucas, en coulisse avec un mégaphone, s’adresse à Nicole exécutant les actions qu’il lui dicte. Ces actions sont conditionnées par la prise de parole de Lucas, qui est invisible pour le public. On dirait qu’il dirige une foule pour la coordonner. Il me semble que l’état d’obéissance dans lequel se trouve Nicole cherche ici à être dénoncé et remis en perspective. Pourtant ce qui apparaît est une vision de l’enfance assujettie à la parole adulte qui dicte le rythme de la variation, comme le rythme de la journée : les dents, pipi et au lit¹⁷⁶. On retrouve cette analogie metteur.euse.s en scène/acteur.ice.s de façon encore plus explicite dans *Le Spectacle qui écoute enfin la parole des enfants*¹⁷⁷ (2024) de Lola Giouse. La pièce met en scène une petite fille, Zoé, entourée de deux adultes comédien.ne.s qui tente de lui laisser l’espace pour parler. Au moment de prendre la parole, cette dernière lance : **je ne veux plus parler**. Ce refus provoque la colère des adultes et leur incompréhension, ces derniers collectionnent les tentatives pour activer sa parole. Puis, ça bascule dans les reproches. Le dernier que lui fait le comédien, est un rapprochement avec la condition de comédienne. Il s’écrit : **une comédienne qui ne veut plus jouer, on n’a jamais vu ça !** Le cadre spectaculaire est conscientisé comme un lieu de pouvoir. Je me demande quelles sont les limites de ces analogies et comment le fait de les convoquer entérine plutôt des clichés ou des a priori quant aux métiers d’acteur.ice.s et de danseur.euse.s.

Cette partie a permis de tracer les contours de ce que serait une imitation qui n’irait pas jusqu’à la caricature et qui, notamment en prenant garde au rapport à la gravité, pourrait devenir un espace de dialogue entre adultes et enfants dans un seul et unique corps. Tout comme la ventriloquie et la contorsion qui sont utilisées comme des pratiques de mises à distance des états

174 *Ibid*, p.160.

175 *Ibid*, p.162.

176 C’est ce qui est remis en question par Tal Pieterbraut-Merx lorsqu’il parle « d’appropriation temporelle » comme une des conditions de la domination adulte. Voir PITERBRAUT-MERX Tal, « Classe d’enfants : politiser l’appropriation temporelle et l’oubli dans la domination adulte-enfant », in *Mouvements*, n° 115, 2023, pp.14-25.

177 Vu le 2 mars 2026 au Tandem - Hippodrome de Douai.

d'adultes, nous permettent, en tant que spectateur.ice.s de nous rendre perméable à ces identités minorisée. Défendre les mises en tensions entre les personnages adultes et les personnages enfants, qui trouvent leur traduction dans des rapports à l'espace par exemple, amorce une réflexion sur les rapports que pourraient entretenir adultes et enfants sur le plateau. Quelles mises en lien avec les adultes et les enfants et quels enjeux à cette cohabitation ? Pouvons-nous imaginer un geste d'horizontalisation dans cette relation ?

II. Horizontaliser la relation adultes/enfants : tentatives des pièces de cohabitation

A. Chercher un état de corps commun

L'horizontalisation de la relation adultes/enfants ne pourrait-elle pas passer, dans un premier temps, par la construction d'une matière commune ? Il s'agirait, grâce aux outils chorégraphiques de trouver une façon de danser ensemble, dans un même état de corps par exemple. Cette partie s'attarde sur la façon dont le travail autour de l'unisson et du toucher peut, ou non, dans le cadre de propositions inventant une cohabitation entre adultes et enfants dansant faire jaillir un état commun. Adultes et enfants peuvent-ils être traverser par le même état dans le mouvement dansé et sous quelles conditions ? Pour tenter d'éclairer les liens, relations et tensions qui sous-tendent cette question, je propose une analyse de la pièce *promise me* de la compagnie Kabinet K.

Je rencontre pour la première fois l'univers chorégraphique de la compagnie flamande le dimanche 3 septembre 2023. Herbes mouillées du matin et derniers rayons de soleil de l'été. Leur création *promise me* est exceptionnellement proposée en extérieur dans le cadre du festival Bijloke Wonderland à Gand. Il me faut suivre une femme de l'organisation pour trouver par où passer et atteindre l'endroit de la représentation. Un poumon au cœur de la ville. C'est comme le cloître d'une abbaye ou le jardin d'une petite université anglaise. Je m'assois au deuxième rang, sur les estrades qui servent de siège. Face à moi, une large bande de pelouse occupe la moitié de la profondeur de l'espace de jeu, le reste est un chemin de cailloux ; celui que nous avons emprunté pour venir. Deux grands arbres entourent un escalier assez court qui débouche sur une porte en bois blanche encadrée dans un haut mur de briques rouges. De part et d'autre de cet escalier, deux fenêtres à hauteur d'épaule sont ouvertes, les vitres ne semblent pas bien épaisses. En hauteur, si je lève un peu les yeux, je distingue une croix de pierre qui orne le toit triangulaire de la bâtisse. Deux enfants attendent. L'une, assise en haut des marches. L'autre, adossée sous la fenêtre à cour.

A.1. L'unisson en quête du groupe

En octobre 2025, je grince des dents devant *Rave Lucid*¹⁷⁸ (2022), une proposition de la compagnie MazelFreten, qui s'ouvre par une longue variation en unisson face au public baigné de contres, ne laissant donc deviner que des formes humaines sans visage. Je ne peux m'empêcher de

178 Vu le 10 octobre 2025 à la Condition Publique à Roubaix, dans le cadre de la saison nomade de La Rose des Vents - Scène nationale de Lille Métropole.

relier les nombreux passages d'unisson à des souvenirs de spectacles de fin d'année. Des souvenirs de conservatoires où professeur.e.s ou intervenant.e.s prennent garde à proposer une spatialisation de la danse permettant à chacun.e.s d'être mis en avant successivement ou de façon équivalente. On retrouve donc un ensemble de stéréotypes chorégraphiques, comme la formation du groupe en quinconce, les solos qui se suivent un à un, les lumières face plein feux pour reconnaître les visages. Je suis aussi frappé par l'univers fascinant que la proposition charrie malgré elle. Si le spectacle est proposé par la feuille de salle comme « [un] ballet parfaitement synchronisé [qui] se nourrit du dépassement de soi comme de la force du collectif [et dont] résulte une *rave* des plus éveillées, nous conduisant invariablement vers la transe »¹⁷⁹. Je ne peux m'empêcher de voir dans ses rebonds et ses pas qui tombent parfaitement sur la musique binaire un écho avec l'instrumentalisation faite de la danse au moment de la montée des totalitarismes européens¹⁸⁰. Certains artistes, comme Romeo Castellucci, ont fait de l'unisson l'endroit d'une réflexion en proposant par exemple dans *Bros* (2021) à un groupe de danseurs amateurs habillés en policiers d'exécuter simultanément des ordres qui leurs sont directement communiqués par le biais d'une oreillette. Ici, il me semble que la proposition de la compagnie MazelFreten occulte même la possibilité d'un tel imaginaire en lien avec leur création. Je me retrouve donc confronté à ce que discute Myriam Gourfink dans l'ouvrage collectif *Composer en danse* quand elle écrit : « l'unisson est [...] une forme chorégraphique chargée historiquement et politiquement dont l'efficacité esthétique a le pouvoir d'entraîner le public dans des voies opposées, allant du divertissement joyeux à la fascination ou à la manipulation » et la chorégraphe de résumer « [l'unisson est] une forme qui invite les chorégraphes comme le public au discernement »¹⁸¹. Alors, quand la forme de l'unisson apparaît lors de mon visionnage des deux propositions¹⁸² de Kabinet K, j'ai d'abord un mouvement de recul. D'ailleurs mon souvenir de *promise me*, datant de 2023, avait complètement fait abstraction de la dimension synchrone de certains passages du spectacle. Peut-être que cet oubli est aussi lié au fait que « l'unisson [...] constitue à la fois un lieu commun de la danse devenu un tabou et un artifice toujours utilisé pour une "belle fin de spectacle" par exemple »¹⁸³. Chez Kabinet K, l'affiliation avec les galas de danse semble d'autant plus criante en présence d'enfants sur le plateau. C'est comme si le fait de me souvenir des unissons avait pu invalider les qualités que je trouvais à la création. En effet, je ne peux pas m'empêcher de voir dans l'utilisation de ce procédé une recherche d'efficacité qui voudrait

179 Feuille de salle de *Rave Lucid*, proposée par La Rose des Vents – Scène National de Lille Métropole.

180 Je pense notamment aux chœurs labanniens utilisés par Hitler comme « jeux du peuple » et destinés à éveiller l'expérience communautaire par une stimulation rythmique commune. Voir SUQUET Annie, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse : 1870-1945*, Pantin, Centre national de la danse, 2012 p.815.

181 CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, 2025 (première édition 2020), Montreuil, Édition B42, p.442.

182 En plus de *promise me*, à ma demande, la compagnie m'a transmis une captation de *As long as we are playing* (2019) que j'ai finalement décidé de ne pas analyser de façon approfondie mais qui m'a permis d'éclaircir les axes de ma réflexion quant à l'univers de Kabinet K.

183 BARDET Marion, « Inquiétudes et paradoxes du commun » in *Repères, cahier de danse*, n°25, 2010, p.4.

convoquer facilement l'empathie kinesthésique du public pour (parfois) l'amener à danser debout dans les rangées ou carrément sur le plateau.

Dans *promise me*, la première ébauche d'unisson émerge dès la troisième séquence de la pièce. Un duo entre les deux enfants qui nous attendent ouvre le spectacle, puis advient un moment de flou où se succèdent courses, passages de reptation au sol et portés où Ido Batash et Kwint Manshoven (les deux adultes danseurs) récupèrent l'un ou l'autre enfant à la volée. Après ce passage, deux duos se retrouvent seuls sur scène. Dans chaque duo, une personne enserre l'autre en fermant ses mains à l'avant du ventre de la deuxième personne qui tente de se dégager de l'étreinte. Le choix de l'angle de la caméra met en contraste les deux duos l'un devant l'autre, permettant de saisir un peu plus les contrastes entre les deux cellules. Les personnes encerclées, Ido Batash (adulte) et Lili Van Den Bruel (enfant) se retournent et se retrouvent ventre à ventre avec respectivement Ilena Deboeverie (enfant) et Juliette Spildooren (enfant). Deuxième rotation, les genoux lâchent simultanément. Iels tentent de se dégager en allant vers le sol. Iels tombent. Celles restées à la verticale maintiennent la forme du corps des encerclé.e.s devant elles, les deux mains liées. Ido et Lili tentent maintenant de rompre l'espace que forment les bras des *encercleuses* en appuyant à l'intérieur de leurs coudes. Chacun.e.s a son rythme, pourtant toujours les formes produites finissent par se ressembler et prendre une temporalité similaire pour quelques instants. Ido et Lili posent leurs pieds à l'intérieur du coude droits de leurs partenaires et poussent, toujours dans l'objectif de faire céder les mains qui s'agrippent. Ido renonce plus vite que Lili qui maintient la position quelques secondes de plus. Un tout petit peu plus tard, iels soulèvent le coude gauche de Juliette et Ilena pour ménager un espace où plonger avant de s'élancer simultanément dans l'étreinte. Plus loin dans la pièce, je retrouve la même déclinaison. Une cellule est reproduite par trois duos, un duo d'enfants et deux formé par un adulte et un enfant. Les deux adultes, et l'enfant qui danse ce rôle dans le duo restant, agrippent par la main les cheveux de leurs partenaires réunis devant leurs fronts. Leurs corps forment des contrepoids qui sont modifiés par les flexions des coudes des teneur.euse.s, ces alternances créent des mouvements ondulatoires des deux corps face à face. La caméra met en perspective les duos et laisse voir une ondulation différée. Puis, dans une impulsion les teneur.euse.s se retrouvent au sol et leurs partenaires montent sur leurs dos. Quand la partition devient plus acrobatique, le duo d'enfant s'éclipse du plateau et laisse la place aux deux duos adultes/enfants. Dans un mouvement de bascule, les adultes se retrouvent sur le dos, les bustes des enfants coincés entre leurs cuisses et surélevés du sol. Je ne pourrais pas à proprement parler d'unisson pour cette séquence, la trame de la variation est similaire pour les deux duos mais l'un semble être l'ombre de l'autre, comme dans Lucky Luke où l'ombre est plus lente que le *cowboy*. La dynamique des phrases semble se négocier en direct et ne pas répondre à des contraintes temporelles autoritaires.

Bien plus tard, c'est Juliette qui, dans le chaos d'un plateau qui ne s'arrête pas, commence la

première à faire des aller-retours dans la profondeur du plateau. Pendant qu'Ilena et Lili ont les pieds emmêlés dans une bande de tissus noir et que Kwint s'agite pour tenter de ramasser des morceaux de craies ou de tissus. Elle, elle court d'avant en arrière. Un lambeau de tissus noir noué autour du cou, et un autre en boule dans sa main droite. Elle semble vouloir nous le jeter. Dans mon esprit se téléscopent l'image des morceaux de craie apparus un peu plus tôt dans la pièce. Dans sa main, il pourrait y avoir une pierre. Elle est vite rejointe par Zélie Mahaux qui porte un tissu sur son nez et sa bouche à la manière d'une manifestante, puis par Ido torse nu lui aussi. Toustes, iels prennent des élans vers l'avant du plateau avec un bras en l'air, arrivé.e.s à l'avant-scène iels sautent sur place comme des boxeur.euse.s qui sont à l'affût du prochain coup. Peu à peu, tout le monde emprunte le pas et se coordonne. Je me souviens de l'impression d'un front, une façon de lutter ensemble qui se construit. Je sais qu'iels ne vont pas lâcher sur nous les boules de tissus qu'iels ont dans les mains. Pour autant, cette ligne organisée me fait reculer dans mon assise. Après deux passages à l'avant-scène, de retour au fond, le groupe amorce un genre de *jazz square* mais qui se termine par un large geste du bras vers l'avant, comme pour jeter ce qu'iels ont dans les mains. Ce mouvement leur permet de libérer leurs flancs droits et de se déposer au sol pour rouler et se relever avant de reprendre du recul et se relancer de plus belle. Cette fois le retour en arrière est ponctué de bascule du buste vers l'avant, iels semblent éviter des projectiles imaginaires. L'image du cortège se renforce. Iels se retournent d'un quart de tour vers jardin et prennent la diagonale, la ligne frontale devient une traversée oblique. Iels se déplacent comme un banc de poisson, d'ailleurs après un retour à une variation ressemblant à celle du *jazz square* le groupe amorce une large course dans toute la profondeur du plateau. Mutation du banc de poisson vers la murmuration d'oiseau, plus vive, probablement la faute aux cheveux longs et lâchés des enfants. Cette manifestation scénique place les enfants sur la ligne de front au lieu de les relégués à la zone de replis ; dans *promise me* les enfants savent se défendre et prendre les armes/les pierres¹⁸⁴. Je me demande si la formation d'une *manifestation scénique* ne risque pas de créer une forme d'uniformisation des danseur.euse.s. Cette idée rejoint celle d'un commun qui effacerait l'individualité, c'est ce que soulève la chercheuse Claudia Palazzolo quand elle note que « [les pièces du corpus de son ouvrage *Danser pop*] incarnent [...] l'ambivalence de la tension communautaire pouvant amener le geste collectif à écraser le geste individuel »¹⁸⁵. Peut-être que dans le cadre de cette recherche la nouvelle serait bonne. En effet, si le geste collectif écrase celui de l'individu alors il y aurait une correspondance entre les gestes des enfants et ceux des adultes. Dans ce cas, le fait d'effacer

184 Cette *manifestation scénique* est en contraste complet avec les manifestations généralement organisées autour de l'enfance et/ou pour des enfants. Ces dernières sont majoritairement des *manifestations poétiques*, à l'image de celle proposée par le dispositif « Avignon Enfant à l'honneur » en 2025 porté par l'association Scènes d'enfance - ASSITEJ France.

185 PALAZZOLO Claudia, *Danser pop : une figure de la création contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2021, pp.76-77.

l'individualité permet justement de créer une forme d'égalité, mais au risque peut-être de retomber dans les questions autour d'une fascisation des corps.

Plus tard dans la pièce, Théa Mahaux est extérieure à ce qui se passe, elle est perchée en haut du mur noir qui délimite la scène à jardin. Elle s'est fabriquée une robe avec les lambeaux du large tissu noir déchiré un peu plus tôt, un saladier blanc est fixé à sa tête par une fine pièce de tissu. Torse nu, ses longs cheveux lui tombent sur le buste, elle a les mains détendues sur ses genoux. Le reste du groupe est au centre du plateau et dialogue avec la musique de Thomas Devos. Il chante et le groupe face public fait du crawl vers l'avant, chaque pas correspondant à un geste des bras. Retour en arrière, un petit saut et tout le monde croise les jambes, la tête dans le creux du coude droit. Un détourné et le groupe est maintenant au sol et tend une main vers le guitariste. Les colonnes spiralantes lâchent et tout le monde se retourne vers la diagonale cour du fond de scène. À quatre pattes, convocation furtive d'une image grégaire avant se de lever. Un nouveau demi-tour révèle les yeux fermés du groupe qui avance à tâtons dans l'obscurité qu'ils se fabriquent. La variation continue et force est de constater que l'unisson n'arrive pas à mettre tout le monde au diapason. Je n'arrive pas à déterminer si les enfants n'arrivent pas à tenir les propositions chorégraphiques¹⁸⁶ ou si c'est un rapport différent à la gravité qui créer des modifications inopinées dans la chorégraphie. La proximité entre le sol et le centre de gravité des enfants étant plus faible que celle des adultes, leurs déplacements sont plus rapides. On pourrait aussi avancer l'hypothèse que c'est la formation¹⁸⁷ ou les attentes de *ce que doit être* de la danse contemporaine scénique qui amène les deux adultes à aller au bout de leurs gestes. Cela revient au fait d'étirer les lignes jusqu'au bout des doigts et d'effectuer toute la trajectoire pour se rendre d'un point A à un point B. De leur côté, les enfants ont tendance à écourter les gestes pour arriver plus vite à leurs fins. L'unisson s'interrompt quand adultes et enfants se divisent pour réaliser deux passages distincts. Après un mouvement sinueux de la tête, les enfants se laissent embarquer vers le fond de scène tandis que les deux adultes (et Ilena qui arrête de danser pour marcher jusqu'au fond du plateau immédiatement après) se dirige vers l'avant de la scène.

Si je m'aperçois que le désir d'unisson ne semble pas prendre corps, ce dernier prend cependant voix juste après la séparation des deux groupes. En effet, Théa est descendue du mur sur lequel elle était perchée pendant que le groupe dansait et elle est maintenant proche de Thomas. Pendant que Zélie se fait porter à bout de bras par Ido et Kwint, elle se met à chanter en même temps que le musicien. Tout le monde sur le plateau semble plus calme et se laisse porter par la mélodie des voix. Ido déploie des pans de tissus à l'avant-scène pour les disposer à plat. Plusieurs

186 A l'image de la pièce *Pinocchio(live)#3* (2023) d'Alice Laloy, vu le 2 février 2024 à L'Idéal - TDN, où les enfants ne tiennent pas les postures contorsionnées et les chorégraphies physiques qui leurs sont demandées après leurs transformations en Pinocchios.

187 Ido Batash a été formé à Leah Manor à Herzalya (Israël) et Kwint Manshoven à une formation de *design* mais danse professionnellement depuis le début des années 2000.

des enfants se changent à l'arrière du plateau et troquent leurs pantalons pour de larges jupes noires. La musique s'est arrêtée, seule reste la voix de Théa. Zélie est maintenant en hauteur sur un tissu aérien et fait des nœuds au-dessus d'elle. Tout le monde collabore pour fixer des lambeaux de tissus sur le mur qui fait office de fond de scène. Peu à peu le groupe se met à chantonner, chanter, puis hurler la mélodie. L'unisson en revient ici à son sens initial, lié à la culture musicale, c'est-à-dire comme « intervalle nul qui caractérise deux notes émises à la même hauteur par plusieurs voix ou par plusieurs instruments au même moment »¹⁸⁸. Je nuance cependant cette idée en disant que, encore une fois, il ne s'agit pas *stricto sensu* d'un unisson : les notes émises par le groupe ne sont pas exactement les mêmes. Cependant, le rythme de la phase musicale, l'intensité des notes et l'intention reste de produire un effet de groupe par le son.

En me penchant sur ces différentes considérations quant à l'utilisation de l'unisson dans cette pièce, je m'interroge sur l'idée de la formation d'une communauté chorégraphique. Je me demande si ce qui éclot sur le plateau, surtout peut-être à Gand en septembre 2023, quand la pièce a déjà écoulé une cinquantaine de dates, ce n'est pas la confiance et la formation commune entre les adultes et les enfants. Dans une partie de son ouvrage, consacré aux déclinaisons du groupe, Claudia Palazzolo disserte sur l'article de Julie Perrin « Lire Rancière depuis le champ de la danse contemporaine » et écrit « la notion de communauté en danse peut être explorée selon deux axes différents : d'une part, celui de la représentations de la communauté par la danse, où la danse devient un véhicule de représentation du monde et, d'autre part, celui d'une communauté d'expérience »¹⁸⁹. Si la communauté commentée par la chercheuse est avant tout la communauté de spectateur.ice.s constituée au moment d'une représentation, je me demande comment il pourrait être possible d'étendre cette idée à l'expérience des interprètes sur scène. La communauté en danse pourrait donc être un ensemble de pratique qui fonde une expérience commune et qui la rendrait partageable sur le plateau. Il s'agirait donc d'un projet demandant un apprentissage d'être ensemble¹⁹⁰. Il y aurait en quelques sorte une communauté d'expérience nécessaire à la production d'un corps commun sur le plateau. Cette idée prend corps dans *promise me* par une occupation de l'espace ne mettant pas en avant les adultes face à une horde d'enfants. Il y a une aisance entre les enfants et les adultes. C'est particulièrement criant dans la première partie de la pièce quand tout le monde court et que les enfants se font porter par Ido et Kwint et qu'aucun.e.s d'entre eux, adultes ou enfants, n'hésitent à mettre de la force dans le contact. Le traitement est lié par un pacte dont

188 Définition du CNRTL [en ligne].

189 op. cit. *Danser Pop*, p.76.

190 On peut aussi penser à des projets comme ceux d'Anna Halprin à l'image de *Ceremony of us* (1969) qui proposait à un groupe blanc et à un groupe afro-américain de proposer une performance en commun, à l'heure d'une ségrégation encore fort présente aux États-Unis. Le projet comprend à la fois une performance publique mais aussi un ensemble de consignes permettant aux danseur.euse.s d'aller au-delà des scissions sociétales et racistes instaurées par leurs éducations par exemple. Voir HALPRIN Anna, *Mouvement de vie*, Bruxelles, Contredanse, 2009, pp.179-193.

parle Joke Laureyns, co-créatrice de la compagnie, dans le dossier de la pièce. Elle dit : « la relation entre tous les danseurs se développe au cours d'un processus créatif pour devenir une relation de confiance totale. Comme tout le monde se connaît si bien toutes les frontières, toutes les réserves disparaissent. En tant que créateurs, nous voulons toujours installer un tel pacte. Ce pacte de confiance est comme une note clé »¹⁹¹. L'égalisation ne passe pas par un unisson ou une apparition sur le même plan sur scène mais plutôt une égalité de traitement, notamment quant au niveau de d'importance qui leur est donné dans la création. En effet, dans le dossier de diffusion de la pièce on trouve le portrait de tous les interprètes de la création, les paragraphes font tous la même taille et sont écrits sur le même régime. Les portraits sont des portraits sensibles qui s'attardent sur des détails et des *fun facts* plutôt que sur la formation de chaque interprète. Ce focus permet de ne pas valoriser les pratiques professionnelles des interprètes adultes – qui ont nécessairement plus d'expériences scéniques – et ainsi placer tout le monde sur un pied d'égalité sur le papier¹⁹². Je me demande s'il ne faudrait pas parler de la constitution d'un groupe à traitement égal plutôt que d'unisson.

Si nous voulons parler d'unisson dans cette création peut-être devrions-nous nous pencher sur les définitions annexes qui insistent d'abord sur la création d'une « pâte commune »¹⁹³, une façon d'être correspond à une création spécifique. Si la confiance inter-interprètes peut être une façon de démontrer ou faire émerger cette dite « pâte commune », alors *promise me* y répond. Je pense à l'approche de l'unisson que propose Loïc Touzé dans *Composer en danse*. Il développe l'idée d'un « unisson de l'imaginaire » à propos de plusieurs tableaux de *Love* et *La Chance* (2009) dans lesquelles les interprètes développent par exemple l'imaginaire de la meute de lion ou de la cavalcade¹⁹⁴. C'est donc un ensemble de représentations communes qui permet aux corps de s'accorder les uns aux autres sans être à l'unisson gestuellement. Reste indéniablement, cependant, la présomption d'un fantasme d'*être ensemble* en retombant dans des considérations générales et des lieux communs autour de la danse.

A.2. En passer par le contact

Le toucher fait partie intégrante du développement cognitif et moteur des enfants. Comme

191 Dossier de diffusion du spectacle *promise me*, entretien avec Joke Laureyns et Kwint Manshoven, p.4.

192 C'est ce rapport d'égalisation ce traduit probablement aussi par un suivi de création en création avec les mêmes interprètes. En comparant les distributions de *As long as we are playing*, *promise me* et *Bron* (2025), les trois dernières créations de la compagnie, trois noms en plus de Kwint - qui est un des deux chorégraphes - sont présents dans les trois listes. Il s'agit de Juliette, Ilena et Lili. Toutes les trois glissent d'une création à l'autre et sont un des symptômes d'une confiance se réitérant de pièce en pièce

193 Cette formulation est celle de Sylvie Pabiot à propos de sa création *Rézo* (2008) - « Plutôt que de corps commun, je parlerais donc volontiers d'une « pâte commune » : une façon d'être sur le plateau, d'avoir un rapport au sol, un poids, explorée en commun, dès le *training*. » voir MAYEN Gérard, PABIOT Sylvie, « Vu en commun », in *Repères, cahier de danse*, n°25, 2010, p.28.

194 op. cit. *Composer en danse*, p.445.

l'explique Benoît Lesage, « [l'enfant] ne peut intégrer comme lui appartenant des parties de son corps, tout comme il tend à s'incorporer des parties du corps de l'autre » et c'est par le toucher que l'hermétisme entre intérieur et extérieur va pouvoir naître pour atteindre à l'âge adulte une scission complète (sauf en cas de trouble spécifique ou la consommation de produits illicites)¹⁹⁵. C'est le contact qui est le plus stimulé dans la petite enfance¹⁹⁶ à la fois dans le cadre familial mais aussi dans le cadre du suivi médical. Il arrive cependant un âge où advient une interdiction du toucher¹⁹⁷ entre les adultes et les enfants. On voit apparaître le soupçon d'une libido et le caractère sexuel du toucher qui demande à annihiler tout type de toucher pour écarter le risque de débordement. C'est d'ailleurs ce que nomme Arlette Pellé en disant : « une des tâches les plus difficiles à laquelle sont soumis tout enfant et tout adulte, c'est d'opérer la séparation d'avec ceux qui ont été si tendrement aimés, couper les liens sexualisés pour, plus tard, investir sa libido sur d'autres personnes étrangères à la famille »¹⁹⁸. À l'aune de ces réflexions je m'interroge quant au toucher dans certaines pièces de mon corpus et notamment *promise me* de Kabinet K. En effet, mes souvenirs lointains liés à la pièce laissent encore saillants des contacts brutaux entre adultes et enfants. Je me souviens d'un adulte debout sur les cheveux d'une petite fille allongée. Cette image ne figure pas dans la captation, je me demande s'il s'agit d'une invention de ma part. J'ai souvenir d'enfants se jetant dans les bras d'adultes avec force et d'une autre petite fille montant sur le dos du guitariste. En revoyant la pièce sur l'écran de mon ordinateur l'intuition se renforce et une question émerge : l'égalisation entre les corps adultes et les corps enfants dans *promise me* ne passerait-elle pas par le toucher ?

a. Saisir, porter, agripper : décliner et reconfigurer le toucher

Si dans le milieu de la danse depuis les années 1970 des praticien.ne.s comme Steve Paxton tentent, à l'aune de nouvelles pratiques, de revaloriser la toucher, nous pouvons dire que ce dernier est souvent laissé pour compte, au profit de la vue¹⁹⁹. Dans un article pour l'ADC, la chercheuse Annie Suquet, note le fait que Steve Paxton a pour ambition d'élargir les endroits où la proximité

195 LESAGE Benoît, *Dialogue corporel et danse-thérapie*, Éléments théorico-cliniques à l'adresse des étudiants en psychomotricité de la Faculté de médecine Pierre & Marie Curie, 2003, p.17.

196 Le toucher est d'ailleurs partie intégrante des concepts de *handling* et de *holding* développés par Donald Winnicott. C'est-à-dire le fait de maintenir un enfant en sécurité et de lui prodiguer les traitements de base (bains, habillages...).

197 Beaucoup de références de psychanalyse documentent cette interdiction du toucher entre adultes et enfants en lien avec la pensée freudienne voir notamment ANZIEU Bernard, « Le double interdit du toucher », in *Interdit et tabou*, DURIEUX Marie-Claire, NAYROU Félicie, PARAT Hélène (dir.), Paris, 2006, Presses Universitaires de France, pp.201-220.

198 PELLÉ Arlette, « Pouponner », in *Enfant d'Abord*, n° 42, 1980, pp.8-15.

199 La revalorisation du toucher participe activement à un changement radical de notre rapport au monde. Comme le dit Jean-Philippe Pierron : « Valoriser le toucher, et avec lui la dialectique touchant/touché, c'est inviter à penser notre modalité de présence au monde en rompant avec le prestige du visuel qui distancie et qui, de façon panoramique, nous présente le monde comme une réalité hors de nous. » voir PIERRON, Jean-Philippe, « L'art d'être touché - Éloge critique de la main et des métiers à l'heure de la modernité tardive », in *Revue française d'éthique appliquée*, n° 11, 2021, pp.93-105.

tactile est admise au-delà de la sexualité et de la famille²⁰⁰. Outre ces autorisations du toucher lié à ces deux domaines de la vie, la chercheuse Emma Bigé affirme dans son ouvrage *Mouvementements* qu'il y a « une distribution raciale, classiste et genrée du tactile, qui place certains épidermes ensemble, qui les met en contact les uns avec les autres et qui organise l'intouchabilité des autres »²⁰¹. Je rajouterai à ces gaps entre *les uns* et *les autres*, une division de l'ordre de l'âge hors cadre familial et dans la petite enfance. On s'interroge sur le type de contact qui peut advenir entre un adulte et un enfant n'ayant pas de lien de sang. Je me demande alors, dans quelle mesure le toucher réciproque peut-il être un vecteur de changement des états de corps et des présences des adultes ? On prend en compte le fait qu'on ne peut toucher sans être touché et que la réciprocité du toucher est inévitable. C'est ce que nous apprend Michel Bernard en s'appuyant sur Claude Merleau-Ponty avec le concept de chiasme intrasensoriel. Ce dernier « réside dans la double dimension simultanée active et passive de tout sentir : je suis voyant-vu, touchant-touché, entendant-entendu [...] Bref, tout contact sensoriel avec l'environnement naturel et social et *a fortiori* avec son propre organisme est chargé d'une bivalence ou d'une bipolarité qualitative qui inscrit dans chaque corporéité l'effigie affective, en quelque sorte, d'une altérité »²⁰². Si ce toucher, nécessairement réciproque, est vecteur de modification comme l'affirme, par exemple, l'autrice Octavia E. Butler quand elle écrit : « Tout ce que tu touches tu le changes. Tout ce qui te touche te change »²⁰³. Alors, quelles modifications et quels glissements sont provoqués par un contact adultes/enfants au-delà du cadre de la famille ? Quels rapports de pouvoir se jouent dans cette jonction ? Quels imaginaires sont convoqués ? Je pose l'hypothèse qu'il existe, sous certaines conditions, une contamination d'état de corps des enfants vers les adultes et réciproquement.

La première prise de contact de la pièce est une rencontre entre les deux enfants qui nous attendaient au moment où nous sommes arrivés à l'arrière de l'université quand j'ai découvert la pièce. Ilena et Lili s'avancent toutes les deux sur le devant du plateau, nous regardent, se regardent. Maintenant face à face elles se crochètent le coude opposé et placent l'ensemble de leurs doigts à l'intérieur de leurs bouches respectives. Si les relations interpersonnelles entre les enfants auraient pu former un terrain fertile, pour cette analyse, je vais me focaliser sur les contacts adultes/enfants. Le premier contact de ce type à lieu au moment où l'ensemble des performeur.euse.s entre sur le plateau en courant et faisant des cris de loups. Tous circulent, s'évitent, piétinent. C'est Ido qui prend Juliette dans ses bras sans arrêter sa rotation et qui la dépose au sol sur le dos avant de reprendre sa course. Quelques secondes plus tard, c'est Kwint qui empoigne Zélie par les avant-bras et la plaque contre le sol devant lui. Il reste debout, elle se relève aussitôt pour se remettre à courir.

200 SUQUET Annie, « Steve Paxton, la vulnérabilité du toucher », in *Journal de danse*, Pavillon ADC, n°85, Genève, 2024, pp.48-53.

201 op. cit. *Mouvementements*, p.111.

202 op. cit. *De la création chorégraphique*, pp.96-97.

203 BUTLER Octavia E, *Parable of the Sower*, 1993, New-York, Four Walls Eight Windows, p.2.

Sandrine Le Pors rappelle dans son ouvrage que le fait de faire de la place à un petit corps, est nécessairement une façon ménager un espace de rencontre entre le petit et le grand corps (de l'adulte) et donc d'être à l'affût « [d'] un petit corps qui non seulement regarde le grand corps mais aussi se retrouve susceptible soit d'être malmené par lui soit agir sur lui »²⁰⁴. Dans cette séquence d'ouverture, les corps-à-corps sont nombreux et laissent planer le doute quant à la qualité du toucher partagé entre adultes et enfants. Il est clair que les enfants s'agrippent et sont actifs dans le toucher lors des portés. Pour autant, la vitesse d'exécution et le fait que le contact se termine nécessairement par un dépôt de l'enfant sur le sol, laisse planer le doute et dévie mon imaginaire de plus en plus vers une danse en forme de lutte.

Nous sommes parfois à la lisière d'une réification par le toucher, c'est-à-dire le fait que les enfants soient renvoyés au rang d'objet en passant dans les bras des adultes et en évinçant la possibilité de leur pouvoir d'agir. En prenant les enfants dans les bras pour les soigner, les laver, les habiller, notre toucher envers les enfants, en tant qu'adulte, est majoritairement utilitaire²⁰⁵. C'est cette dimension pragmatique du toucher qui fonde notre rapport aux objets dans notre quotidien. En étendant nos considérations nous pouvons considérer que le toucher utilitaire *rend objet* les enfants²⁰⁶. Si je compare volontiers les adultes dans *enfant* de Boris Charmatz à des gardien.ne.s de musées, notamment à cause de leurs tenues noires et de leur tact délicat, dans *promise me* le toucher actif me renvoie à un imaginaire beaucoup plus sportif. Comme lors du quatuor entre Ilena, Zélie, Kwint et Ido. Zélie et Ilena sont face à face assises au sol. Chacunes tient dans ses mains les chevilles de l'autre. Kwint et Ido les attrapent par les aisselles et les entraînent dans deux sens opposés. Elles sont maintenant toutes les deux allongées, Kwint et Ido ont rapproché leurs bassins du sol pour tirer plus efficacement. Elles parlent : *ça va ? oui oui*. Kwint et Ido les font rouler vers le fond de l'espace, elles passent sur le ventre, puis de retour sur le dos : *ça va ? ça va, un peu tourné, oui oui mais ça va !* Le mouvement les coupe, retour vers l'avant-scène, toujours en se faisant rouler par les deux adultes qui eux restent debout. Maintenant, Kwint attrape Zélie par la nuque pendant qu'Ido place ses chevilles par terre au-dessus des épaules d'Ilena. Zélie se retrouve en souplesse arrière, maintenue par Ido au niveau du bassin. Dans un geste délicat, Kwint déplace les cheveux de Zélie pour s'adresser à Ilena en la regardant. Cette fois, c'est lui qui demande : *ça va ?* Tout va bien. Alors, il saisit les mollets d'Ilena et les portent vers le haut. Elle se retrouve à la verticale tête en bas, tête bêche avec Zélie porté par Ido : *ça va ? un peu fort mais ça va*. Une seconde après le duo

204 op. cit. *L'enfant qui nous regarde*, p.61.

205 Alice Godefroy rappelle le fait que « Nous vivons [...], cerclés d'objets dans une société qui en a promu la démultiplication. Notre rapport à eux est d'autre part devenu massivement utilitaire. Parce que nous en faisons un usage quasi exclusivement fonctionnel, nous privilégions dans notre contact quotidien à l'objet le geste actif de cette touche, à savoir le fait de toucher dans le seul but instrumental de prendre, de manier, de déplacer pour mener à bien une action » voir GODEFROY Alice, « Les dessous du corps-objet : une pratique du tact », in *Corps-Objet-Image*, n°1, 2015, TJP éditions, p.77.

206 *Ibidem*.

d'adultes qui les entravent, les portent à l'horizontal et tentent une rotation, opération avortée, retour à la case départ : **ça va ? pour moi ça va**. Ido entreprend de porter les deux enfants contre lui. Il serre leurs deux corps comme on le ferait avec une machine à laver lors d'un déménagement et bascule son corps légèrement en arrière. Quelques petits pas vers la gauche puis il les dépose au sol : **ça va ? oui oui ça va !**

Même si le fait de porter les enfants ou de les disposer dans des positions impossibles à tenir rappelant un meuble, en termes de volume, pourrait nourrir l'idée d'une objectivation, il me semble que cette séquence pourrait, en réalité, démontrer le contraire. La dimension inutile de ce toucher, bien que reliée à un imaginaire de déménagement questionne le sens même de l'action en train de se dérouler. C'est ce qu'Alice Godefroy notifie quand elle affirme que « dès lors que la prise de l'objet n'est plus tournée vers des buts pragmatiques, dès qu'elle n'est plus motivée et ne rencontre plus de finalité dans le monde pratique de l'action, le geste se questionne lui-même et vient à révéler l'acte même du toucher »²⁰⁷. J'ajoute le fait que les demandes incessantes relatives à l'état des enfants permettent de conserver une forme d'agentivité en laissant l'opportunité aux enfants d'arrêter le jeu en cours²⁰⁸. Reste au sein de la pièce un ensemble de gestes utilitaires que je nomme *les gestes qui sauvent*. En voyant la pièce, je pense beaucoup à des formations en secourisme, où des mannequins, parfois sans bras, à la taille d'enfants ou de bébés, sont manipulés par les apprenant.e.s pour intégrer les gestes de premiers secours. Je me souviens du formateur, agrippant fort la mannequin marron et frappant le dos de cette forme à la taille d'un jeune enfant. La violence de cette main qui frappe le dos dans le but de sauver. Les enfants ne sont pas en plastique. Ido tente de détacher la main que Lili a plaquée contre son visage. Ensuite, il la secoue pour faire sortir la main qu'elle a prise complètement dans sa bouche. Cette imagerie flirte avec un imaginaire lié aux violences intrafamiliales. L'ambiguïté de ce toucher est aussi créée par la cohabitation avec des images où les enfants se font, par exemple, attraper par les cheveux. Le fait de tirer les cheveux ou d'attraper un enfant sous le bras pouvant faire partie de contacts punitifs proférer des adultes sur les enfants. D'ailleurs, les trois duos décrits plus haut, ceux où les cheveux sont tirés par un des deux membres du duo et interprétés simultanément par deux duos adulte/enfant et un duo enfant/enfant, ne me renvoient pas du tout aux mêmes imaginaires. D'un côté une punition et de l'autre un enfantillage (littéralement un crêpage de chignon). Kabinet K semble faire le pari d'une tentative de reconfiguration des modes de relations tactiles entre adultes et enfants en acceptant de mettre en scène une certaine violence du toucher et en l'esthétisant.

De ce constat, je me demande pourquoi la brutalité du dernier duo de la pièce, entre Ido et Lili, ne me choque pas et ne transpire pas de la violence mais plutôt d'une forme de douceur et ce

207 *Ididem*

208 Je pourrais nuancer cette dernière phrase en affirmant que ces interjections sont probablement toutes écrites et renvoient plutôt à la structure figée de la pièce qui aurait donc tendance à cadenasser les enfants.

malgré les prises puissantes sur les corps et l'imaginaire sanglant. Durant le duo, le jus des betteraves rouges crues qui ont été mordues, mangées et pressées sur les différents corps un peu avant la fin de la pièce commence à sécher. Alors que tout le monde se dirige vers le fond de l'espace, Lili et Ido restent sur les morceaux de tissus noir à l'avant-scène. Ido est habillé d'une chemise épaisse jaune sur laquelle coule le jus de la betterave qu'il presse d'une main haut au-dessus de sa tête. Entre ses pieds, Lili est allongée le bassin relevé du sol et se protège le visage avec ses avant-bras pour éviter le jus qui dégouline jusqu'à elle. Le danseur jette le légume racine en arrière et plaque directement sa main sur le visage de Lili pour lui étaler le jus sur la figure. Au fond, le reste des enfants et Kwint commencent doucement à se nettoyer. Maintenant, c'est Ido qui est au sol et Lili agrippe fort de ses deux mains la chemise de l'adulte qui se laisse soulever. Les petits bras de l'enfant passent sous ceux de l'adulte et ce dernier se cramponne à sa nuque. Lili place sa main sous le menton d'Ido et bascule en arrière avec le visage crispé, on voit l'effort que demande le fait de soulever le corps adulte devant elle. Tout lâche, de retour dans la position initiale. En passant un pied de part et d'autre du grand corps allongé, elle le soulève en tirant fort en bas de la chemise. On dirait qu'elle le chevauche. Elle empoigne ses deux épaules, force l'adulte à s'arc-bouter et pose une main sur sa tête. Lui s'agrippe à une épaule et lève une jambe, son dos forme une arche inversée. Elle a de faux-airs d'un St-Michel terrassant le dragon. Tout lâche, encore, de retour au sol. Cette fois Lili harpe la tête d'Ido par les boucles, puis de nouveau sous les bras. Je ne sais pas si elle tente de le relever ou de l'épuiser pour précisément qu'il ne puisse plus se relever. Lui, il ressemble à un agneau qui tente de s'élever. Dans un renouveau de force, Ido fait basculer Lili à l'avant de son corps en la faisant passer par-dessus son épaule. Elle se renverse, comme lors d'une prise de judo. Il se précipite proche d'elle au sol. Derrière, Ilena lèche un couteau enduit du jus foncé de la betterave. Ido semble consoler un enfant agité après un cauchemar, elle se relève l'air de rien pour aller tirer les oreilles de l'adulte et le faire remonter à la verticale. Encore une fois ça ne fonctionne pas, les mains d'Ido agrippent n'importe quelle partie du corps de l'enfant, les déplacements semblent hasardeux et dépendant du poids de l'adulte. De nouveau Lili bascule au-dessus de l'épaule de l'adulte qui est assis sur le sol, rebelote on dirait qu'il la console, l'enchaînement des actions reprend un peu plus vite. Les mains encore plus imprécises. Encore deux fois. À la fin, iels se regardent et Lili quitte l'espace de jeu pour se placer face à nous.

Je crois que cette dernière séquence se présente comme le point d'orgue de la relation de confiance entre les adultes et les enfants. La brutalité de toucher et ici, lissée par un ensemble de démonstration de la connivence entre leurs corps et ceux des adultes. Par exemple, à deux reprises dans la pièce, un enfant s'élance depuis des points hauts de l'espace dans les bras d'Ido. Téa qui s'est nouée un large morceau de tissu autour du cou, et qui ressemble un peu à une super-héroïne en culotte courte, se place en haut du mur qui occupe le plateau à cour. Elle crie à plein poumon pour couvrir la musique et se jette à deux reprises dans les bras d'Ido qui la dépose au sol avec douceur

entre deux courses. Plus tard, c'est Zélie qui bascule en arrière depuis les épaules de Kwint après avoir lâché un très léger *Ido* ? pour vérifier que ce dernier est bien posté derrière elle. Il s'agit de deux exemples de confiance spectaculaire en sachant que toutes les prises de contact pourraient en réalité en être le symptôme. Je me demande si le fait qu'il n'y est pas de modifications de la qualité de toucher en fonction des interlocuteur.ice.s, qu'ils soit adulte ou enfant, fonde une forme d'égalisation des corps sur le plateau ? Je ne détecte pas de différences majeures entre le contact que provoque les adultes entre eux et ceux qu'ils provoquent avec les enfants. C'est une prise en compte des enfants qui laisse la place à une réciprocité et les placent comme de réels performeureuses. La porosité d'état entre adultes et enfants n'est pas qu'une affaire de contact mais aussi d'imaginaire convoqué par ce contact. Une création comme *Lorsque que l'enfant était enfant*²⁰⁹ (2021) du chorégraphe Sylvain Groud mettant en dialogue David Dauchy (un enfant de 13 ans), la violoniste Laetitia Ringeval et Sylvain Groud lui-même, permet plutôt d'affirmer une dichotomie entre les deux corps. Dans les parties de contact de la pièce Sylvain Groud conserve une posture adulte et de soutien : il est constamment le porteur. L'ensemble de la création est construit comme une dualité, la construction spatiale et lumineuse scinde l'espace en deux et l'enjeu est que la rencontre entre l'adulte et l'enfant puisse avoir lieu. Les échos se font avec des imaginaires familiaux, David marche sur les mains de Sylvain pour traverser un espace, les étreintes se répètent. La constitution est soutenue par un narratif forgé autour de *l'enfant intérieur*²¹⁰. Ce mythe demande nécessairement que la communication entre les deux corps ne vienne pas flouter les limites entre les deux personnalités. En effet, l'idée est plutôt de trouver son *enfant intérieur* en tant qu'adulte et non pas de se laisser contaminer corporellement par les états de corps des enfants. Le contact ne déboussole donc pas les rapports adultes/enfants car la pièce respire d'une narration qui fige les positions de chaque interprète en se nourrissant du mythe du créateur enfant.

Si dans *promise me* la porosité d'état advient c'est que le toucher embrasse pleinement sa réciprocité et qu'elle vient en collaboration avec un traitement à égalité entre les interprètes adultes et enfants.

b. Confondre les peaux : s'hybrider dans le corps à corps

Quelle serait l'étape suivante ? Le toucher encore plus profond. Je me demande si on ne

209 Vu le 22 novembre 2021 à L'Étoile de Mouvaux ainsi que grâce à une captation transmise par le CCN&Vous de Roubaix.

210 La notion d'*enfant intérieur* est inspirée du travail du psychiatre suisse Carl Gustav Jung sur l'archétype de l'enfant. L'idée principale est que nous avons tous été des enfants et que ce dernier vit encore à l'intérieur de nous. Certains adultes définissent leurs démarches artistiques comme un retour à cet état d'enfance qui serait un état manquant aux adultes et qui serait une forme de pureté créatrice. Cette notion répond complètement à ce que dénonce Tal Piterbraut-Merx qui « montre que l'enfance comme concept et comme catégorie a été principalement pensée en rapport à l'âge adulte, qu'elle lui soit opposée (comme pensée nue ou comme moyen d'accès au présocial) ou bien qu'elle en soit la finalité (dans ce cas, l'enfant est compris comme manque par rapport à l'adulte qui lui donne rétrospectivement tout son sens) ». Voir ROMAGNY Vincent, « Introduction », in op.cit. *Politiser l'enfance*, p.22.

pourrait pas, par le toucher, aller vers des questions d'hybridation entre les corps adultes et les corps enfants. Une pièce fait état de cette confusion et me permet d'ouvrir un espace de réflexion sur les condition d'apparition d'un corps hybridé.

Lorsqu'au début de la pièce *VICTOR*²¹¹ (2015), de Jan Martens et Peter Seynaeve, Victor Caudron et Steven Michel sont tous les deux côte à côte dans un halo de lumière, j'ai la certitude que je ne pourrai jamais les confondre. Ils sont trop différents. Le premier est un enfant de treize ans, blondinet, visage encore un peu poupon, résidus de l'enfance qui peu à peu s'effacera dans l'adolescence. Le second est un homme barbu, aux boucles châtain clair et à la carrure large. Sur fond de chant grégorien, ils semblent attendre que quelque chose se passe. Avec leurs tenues, pantalon de jogging, baskets et sweatshirts, j'ai l'impression de prendre la séquence en pleine répétition, ambiance studio. Le top départ, c'est un regard qu'ils s'échangent. Ils prennent ensemble une grande inspiration, les poumons gonflés, cage suspendue vers le haut, ils s'arrêtent. Moment d'apnée. Quand la suspension s'interrompt, les deux interprètes se dirigent vers les marges du plateau en commençant à se déshabiller. Victor retire son gilet, son tee-shirt, ses chaussures et ses chaussettes et se retrouve en pantalon. Steven quant à lui, retire tous ses vêtements et révèle un short. Ils se rejoignent ensuite face à face au centre du plateau. Encore une fois, les différences de leurs corps sautent aux yeux. L'un a les muscles fins, l'autre saillants. Ce qui s'impose aussi est leur différence de taille, le regard de Steven se place à l'oblique pour rencontrer le corps de Victor. Pendant la première partie de la pièce Steven porte Victor à deux reprises. La première fois, l'enfant saute et se retrouve le ventre contre la large épaule de Steven. La seconde fois, même procédé mais cette fois l'enfant se fraie un chemin jusqu'au dos de l'adulte et circule sur le buste de ce dernier. En pensant la figure du porté comme binaire et statique, Jan Martens et Peter Seynaeve ne laissent aucun doute quant à un quelconque trouble entre la posture d'adulte et celle d'enfant. En effet, c'est leur différence de taille et de gabarit qui permet à ce début d'exister. À la fin de la séquence les deux interprètes se retrouvent dos au public et reprennent une large inspiration qu'ils bloquent exagérément dans leurs épaules, apnée encore une fois.

Dans un même geste, les deux performeurs laissent s'enrouler leurs colonnes et plient légèrement les genoux avant de faire glisser leurs mains sur le sol noir. Ils se retrouvent tous les deux à quatre pattes, flanc contre flanc, dos au public. Ils tournent ensuite sur leurs appuis sur le plan horizontal en restant connectés par les flancs. La répétition de la rotation laisse le temps aux peaux de se confondre. Si à la verticale, les épaules de Victor sont à la hauteur des coudes de Steven, dans cette position, la différence de taille est beaucoup moins criante. Je sais encore discerner Victor de Steven, mais c'est grâce aux souvenirs que j'ai de la tenue de chacun. Victor à un pantalon tandis que Steven porte un short qui laisse voir toutes ses jambes. Ce qui trahit aussi la

211 Vu grâce à captation transmise par la compagnie.

différence des corps, ce sont les pieds de Steven, grands et usés par les tapis, qui semblent immenses à côté de ceux de Victor. La rotation continue permet à un déplacement d'émerger, chaque tour est l'occasion pour une main d'avancer et pour une jambe de suivre le mouvement. Steven et Victor composent une bête à deux dos, encore humaine, déjà à la lisière de la créature. Un seul corps, pour deux têtes, hydre, frères siamois. Leurs déplacements prennent la forme d'une large courbe allant du centre du plateau à cour. Arrivés à mi-parcours, ils sont de profil à nous et c'est Victor qui m'apparaît, la lumière encore très claire abolit l'illusion amorcé par le tout début de la séquence. Face à nous plus aucun doute qu'un adulte et un enfant sont côte à côte. Leurs mains se croisent à l'avant du corps, Steven à une main entre celle de Victor et inversement. Puis, ils se séparent progressivement mais continuent à tourner sur le plan horizontal, comme une résonance de la rencontre. Leurs visages sont tournés l'un vers l'autre ce qui leur permet de se placer face à face de profil au public.

La lumière baisse, et fait émerger l'éclairage d'un tableau de Rembrandt, où par contrastes, les peaux se distinguent abondamment du fond de la scène. Ils sont toujours à quatre pattes face à face, un affrontement entre le chien et le chiot. Chacun campé sur ses appuis semble prêt à bondir. Dans cette nouvelle obscurité, Victor s'approche de Steven en dépliant ses mains à chaque pas. Il se rapproche comme pour l'embrasser, mais arrivé à proximité, il baisse la tête et passe sous l'aisselle de Steven. Les deux performeurs sont maintenant tous les deux la tête en bas, les visages masqués par leurs bras et l'obscurité. Un être hybride est né. Les deux corps sont liés par les cervicales et les épaules, semblent partager la même colonne vertébrale. La disparition de leurs têtes renforce le trouble de ce nouveau corps. En effet, il devient compliqué de discerner les différences qui me faisaient dire au début de la pièce qu'on ne pourrait pas confondre les deux interprètes. On touche à des illusions corporelles comme celles déployées par le circassien et chorégraphe Alexander Vanthournout dans le duo *Through the Grapevine*²¹² (2020) qu'il partage avec Axel Guérin. Dans cette pièce les deux performeurs cherchent à explorer leurs différences physiques et les mettent en scène dans un jeu chorégraphique où leurs corps sont confondus, on ne sait plus quel bras est celui d'Axel, quelle jambe est celle d'Alexander.

Les peaux de Steven et de Victor ne forment plus qu'une seule et unique membrane. Dans cette séquence, il semble ne plus y avoir ni enfant, ni adulte. L'un et l'autre s'absorbent et ne forment qu'un seul corps. Même si visuellement les corps se confondent, une duplicité persiste dans la façon de partager l'espace du plateau. Il y a une dualité entre les deux performeurs qui esquisse une danse en forme de lutte. En appuyant fort sur leurs appuis, ils arrivent à gagner du terrain sur l'espace de l'autre. Victor en premier pousse sur Steven qui recule. Le Cerbère n'a plus de tête, mais comme avec les créatures hybrides mythologiques, chaque parcelle garde une personnalité

malgré le corps commun. En ce sens la dualité de cette figure hybride rejoint ce qu'avance Sandrine Le Pors « quelles que soient ses modalités, le corps à corps [entre adultes et enfants] est à la fois le lieu de l'effraction mais aussi le lieu d'un conflit au sens hégélien de lutte interpersonnelle comme mise en concurrence d'entités opposées et plus encore au sens plus contemporain « d'exploration intersubjective » donnant à voir les contradictions d'un être ou d'une conscience »²¹³. Ici la lutte est à la fois l'occasion d'une confusion entre une entité adulte et une l'entité enfant mais aussi l'opportunité de la mise en perspective de leur unité corporelle en conservant entre eux une lutte, illustrée par des aller-retours causés par la pression de chacun sur l'autre. Pour autant, il est net qu'en se déplaçant un peu plus vers le coin du fond à cour, les performeurs sortent de l'espace lumineux et renforcent encore le trouble. Mes yeux ne savent plus trouver où se termine le corps de l'un, où commence le corps de l'autre. Bien plus tard dans la pièce, à la même place dans l'espace, Jan Martens et Peter Seynaeve usent une nouvelle fois de l'obscurité et de la non verticalité pour confondre les corps. Il s'agit d'un ensemble de portés, Steven se replie sur Victor qui est en position fœtale dans ses bras, je ne sais plus qui est qui et je me mets même à douter de qui porte qui. Les deux corps font matière commune, deviennent un seul et même amas de chair notamment lorsqu'ils se retrouvent tous les deux enlacés au sol et forment une boule jusqu'à s'étaler sur le tapis.

Quand le contact s'interrompt à la fin de la séquence du Cerbère sans tête, c'est au son du chant grégorien qui avait ouvert la pièce. Ils marchent pour se placer tous les deux face au public, côte à côte. La lumière est très blanche, les corps sont surexposés comme pour bien nous permettre voir après la séquence plus trouble qui vient se dérouler. Encore une fois, tout sépare visuellement les deux corps.

La scène suivante agit comme un contre-pied radical de la confusion des corps. Victor va reprendre une place assimilée à l'enfance en contraste avec le corps de Steven. Dans le bain de lumière, la première action consiste à se prendre la main. Je suis tout de suite renvoyé aux images d'enfants prenant la main d'un adulte avant de traverser la chaussée. En restant main dans la main, Victor s'accroupit. Le contraste de taille se fait plus grand et la position me renvoie à celle d'un petit singe. Je pense à l'introduction de *Bestiaire*²¹⁴ (2021) de la circassienne et metteuse en scène Jeanne Mordoj, qui présente Hichem Chérif jouant un *animain*²¹⁵. Ce dernier est porté comme un singe par le régisseur du spectacle pour être placé au centre du ring qui fait office de scénographie. L'analogie entre l'enfant et l'animal point, cette fois ce n'est pas le chiot mais le singe. Cette position est suffisante pour complètement me faire oublier le trouble de la créature de la partie

213 op.cit. *L'enfant qui nous regarde*, pp.62-63.

214 Vu le 26 février 2025 au Prato à Lille.

215 Ce néologisme est issu d'un article d'Ariane Martinez, il recoupe un ensemble de pratique de correspondance entre les animaux et les artistes de cirque passant notamment par des pratiques acrobatiques et vocales. Voir MARTINEZ Ariane, « Les "animains" : enjeux du zoomorphisme dans le cirque moderne et contemporain », in *La Ménagerie théâtrale : écrire, incarner, mettre en scène l'animal en France (XVIIIe-XXIe siècles)*, RAMOS GAY Ignacio (dir.), 2023, pp.207-227.

précédente. Même constat avec la posture suivante où Victor enlace la jambe de Steven et place sa tête dans le creux poplité de ce dernier. Puis, il s'assoit en tailleur juste devant Steven avant de se lever et de s'adosser à lui, la tête sur sa poitrine. Dans la continuité de ce tableau, celui qui suit est un ensemble de portés où Victor conserve une place dite enfantine (en lien avec celle du singe) et Steven une place adulte. C'est en effet, la question de la taille et de la mise en scène du contraste entre le corps de Steven et celui de Victor qui semble se présenter comme le mécanisme même de la matière chorégraphique.

Il est tout de même important de noter que la dernière séquence de la pièce permet de renverser la dialectique mise en place dans le reste de la performance. En effet, dans un dernier passage, où la lumière surexpose les corps et où le chant grégorien est revenu, la dynamique entre Steven et Victor s'inverse le temps d'un porté. Victor devient, pour un instant, le porteur. Comme le rappelle Claudia Serban dans l'article « Porter l'enfant »²¹⁶, la notion de portance convoque en elle la possibilité d'une réversibilité ou d'une réciprocité. La chercheuse le démontre en s'appuyant sur un ensemble d'iconographie de la Vierge et l'Enfant. Il est clair que dans *VICTOR* la question religieuse ne peut pas être éludée. La combinaison de corps à moitié nu, avec une lumière allant du clair-obscur à une lumière blanche pouvant presque faire penser à celle d'une apparition divine correspondant à l'apparition du chant grégorien forme un large faisceau en ce sens. Ainsi, on peut penser que la portance peut changer de polarité. Victor peut prendre en charge cette fonction dans la relation avec Steven. De plus, juste avant la dernière image du spectacle, Victor se retrouve debout sur les genoux de Steven qui est allongé au sol les jambes pliées. En créant cette image, Jan Martens et Peter Seynaeve proposent une inversion du rapport de pouvoir stéréotypique entre adultes et enfants, Victor est plus grand de Steven et prend appui sur lui plutôt que d'être porté par lui. En ce sens, cette avant-finale rejoint la pensée de Claudia Serban qui rappelle, en s'appuyant sur Emmanuel de Saint Aubert que « porter l'autre c'est aussi et surtout l'accompagner vers l'auto-portance »²¹⁷. On retrouve ici le double sens du terme « élever » à la fois le fait de porter quelque chose plus haut que soi et en même temps le fait d'amener un enfant à s'autonomiser.

Bien que proposant un geste vers l'hybridation du corps adulte et du corps enfant, le spectacle joue du spectre entre distanciation et confusion. Se toucher jusqu'à se confondre recouvre un type de contact adulte/enfant d'ordre exceptionnelle et la cohabitation scénique entre adultes et enfants a plutôt tendance à explorer d'autres façon d'occuper cet espace.

B. Cohabiter autrement et inventer de nouvelles configurations relationnelles

Cette partie se propose de prendre en charge les façons qu'ont adultes et enfants pour être

216 SERBAN Claudia, « Porter l'enfant », in LEROY Christine, PALERMO Chiara (dir.) *Pesanteur et portance*, Paris, Hermann, 2022, pp.63-82.

217 *Ibid*, p.69.

présents ensemble sur un plateau sans nécessairement chercher explicitement à trouver un état de corps commun. Il me semble que cette cohabitation peut en passer par le jeu, je propose donc d'en déplier les enjeux en poursuivant l'analyse de *promise me* de Kabinet K. L'idée de cette partie est également d'explorer la façon dont la construction de certaines pièces s'appuient sur nos mémoires de spectateur.ice.s pour fabriquer une horizontalisation, comme c'est le cas pour *enfant* de Boris Charmatz.

B.1 Jouer pour être à égalité : poétique de la cour de récréation

Dans cette partie, je propose dans un premier temps de tenter de saisir ce qui, dans l'état de jeu, me permet de penser que les adultes dans *promise me* se rapprochent d'une corporéité dite enfantine. Puis, en m'attardant sur la scénographie et l'espace de la pièce enfant, je tenterai de démontrer que la scène devient, pendant le spectacle, une aire de jeux et donc une hétérotopie.

a. Le (rôle)play : le jeu comme matrice de l'incarnation

Ambiance caniculaire d'un jardin en plein mois de juillet. C'est la pelouse mal tondue qui prend la majorité de l'espace, un parasol multicolore est planté mais ne fait d'ombre à personne. Ce sont les arbres d'un vert marron foncé à gauche de l'image qui s'en chargent. C'est une photographie et pourtant le travail des contrastes rend la photographie presque irréel. Dans *Flag Cake* (2015) de Julie Blackmon²¹⁸, la présence enfantine est plutôt discrète. Un peu sur la droite, une jeune fille aux longs cheveux est assise sur une chaise de salon de jardin et en regarde une autre suspendue par les bras dans le cadre d'une balançoire à l'équilibre supposément précaire. Au premier plan, une petite fille torse nu regarde le gâteau à la fraise posé sur la table de pique-nique rouge et l'on devine un autre enfant dans l'écart entre l'assise et la table. Au fond il y a deux silhouettes, l'une fait la roue et l'autre plus dans l'ombre semble sur le point de se mettre à courir. L'image convoque en moi des souvenirs de goûters d'anniversaires et le bruit d'enfants courants dans le grand jardin. La dispersion, qui règne en maître dans la proposition, crée une filiation avec *promise me*. Je vois les torses nus, je vois les objets posés un peu partout de façon anarchique et la pelouse de la version découverte en extérieur à la toute fin de l'été 2023. Il règne dans les deux œuvres un souffle de liberté spatiale qui ouvre la possibilité de la course et même des parties interminables de chat perché. Quand je redécouvre la pièce de Kabinet K sur l'écran de mon ordinateur, je fais le lien avec le travail de lumière de la photographe américaine, une vision des corps enfantins en volume et qui met en avant les lignes. En faisant le lien entre ses deux œuvres, j'ouvre la possibilité d'une analyse des corps enfantins (et des corps adultes qui cohabitent avec

218 Julie Blackmon est une photographe américaine qui travaille notamment le motif de la famille et de l'enfance en lien avec des compositions picturales notamment celle du flamand Jan Steen. Je m'intéresse ici particulièrement à sa production depuis 2015. [La photo en question est consultable sur son site web.](#)

eux) au prisme des pratiques de jeu.

Il me semble important de préciser que dans le cadre de cette analyse, je considérerai le jeu comme un univers convoqué par les corps dansants et non comme un mode de composition chorégraphique. En effet, certains chorégraphes se sont saisis de la forme ludique à des fins de créations chorégraphiques et les corps résultant de ces régimes compositionnels pourraient, dans une certaine mesure, être analysés comme des corps d'enfants. Je pense notamment aux travaux que mènent conjointement le chorégraphe Loïc Touzé et le chercheur en danse Mathieu Bouvier qui déclarent que le jeu permet d'aller au-delà des injonctions esthétiques ou de « déhiérarchiser les rapports d'autorité » au sein de la création chorégraphique²¹⁹.

Dans son ouvrage *Les Jeux et les hommes*, Roger Caillois propose une définition du jeu comme une activité dépendante de six critères. Ainsi, le jeu est pour lui une activité :

1/libre : à laquelle le joueur ne saurait être obligé [...], 2/séparée : circonscrite dans des limites d'espace et de temps précises et fixées à l'avance, 3/incertaine : dont le déroulement ne saurait être déterminé ni le résultat acquis préalablement [...], 4/improductive : ne créant ni biens, ni richesse, ni élément nouveau d'aucune sorte ; et, sauf déplacement de propriété au sein du cercle de joueurs, 5/réglée : soumise à des conventions qui suspendent les lois ordinaires et qui instaurent momentanément une législation nouvelle, 6/fictive : accompagnée d'une conscience spécifique de réalité seconde ou de franche irréalité par rapport à la vie réel.²²⁰

Cette définition générique recouvre une large partie des pratiques de jeu²²¹ y compris celle des performeur.euse.s. Dans l'introduction de sa thèse²²², qui inspecte la notion de jeu à la lumière de la création contemporaine flamande, Claire Besuelle propose une relecture de ces critères au prisme du jeu comme pratique scénique. Elle met en évidence que ces critères deviennent vite insuffisants pour parler de la pratique d'interprétation, mais elle admet que ce cadre élaboré par Roger Caillois permet tout de même de penser sur la pratique scénique²²³. Cependant, lorsque je parle du jeu dans le cadre de la création de Kabinet K, je ne fais pas référence au jeu comme pratique de la scène consciente : les adultes dans *promise me*, contrairement à d'autres pièces de

219 GAUTHIER Céline, BOUVIER Mathieu, TOUZÉ Loïc, « Quels imaginaires du jeu pour faire une danse ? » in *Cahiers de danse*, 2023, n°1, pp.58-69.

220 CAILLOIS Roger, *Les jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967 (première éd. 1958), pp.42-43.

221 Dans le cadre de cette recherche il peut être intéressant de tout de même garder en tête ce que dit Jean Piaget. Il parle de la question des règles de jeux à partir de 7 ans qui correspond au basculement que j'ai décidé de prendre en compte comme borne pour mes analyses : « dans les jeux de règles, les enfants d'avant 7 ans environ, qui reçoivent les règles toutes faites de la part des aînés [...] les considèrent comme "sacrées", intangibles et d'origine transcendante [...]. Les grands voient au contraire dans la règle un produit d'accord entre contemporains, et admettent qu'on puisse la modifier pourvu qu'il y ait consensus, démocratiquement réglé. » op. cit. *Psychologie de l'enfant*, p.100.

222 op. cit. *Défaire le jeu. Étude à partir de quelques gestes d'acteurs/trices*.

223 Cette description du jeu permet notamment de rendre visible le fait que le jeu (y compris en lien avec l'activité scénique), est une pratique.

mon corpus²²⁴, ne semblent pas consciemment jouer aux enfants, ce n'est donc pas ce jeu que je compte analyser. En d'autres termes nous pourrions dire que j'analyse ici, ce que je nomme grâce à un néologisme, l'impression d'un *(rôle)play*.

Dans la langue anglaise deux termes permettent de désigner la notion du jeu : d'un côté le *play* et de l'autre le *game*²²⁵. La distinction entre ces deux notions est définie comme suit par Brice Roy : « d'un côté, le mot *game* permet de désigner le cadre au sein duquel l'activité ludique a lieu, ou encore cela avec quoi l'on joue. De l'autre, le mot *play* désigne cela qui dans un jeu est fait, ou encore cela qui est vécu (*playful*) »²²⁶. Le *game* serait donc relié à l'artefact avec lequel joue le joueur et le *play* à l'activité en elle-même : le jeu « [que les joueurs] jouent lorsqu'ils s'engagent dans l'aventure »²²⁷. Le *roleplay* (en anglais, sans parenthèses et sans accent), quant à lui, désigne un mode de jeu où les joueur.euse.s incarnent des personnages fictifs lesquels réagissent aux événements comme s'il s'agissait de d'eux-mêmes²²⁸. En proposant le terme *(rôle)play* et en isolant ainsi le mot « rôle » entre parenthèses et en français, je mets l'accent sur la possibilité de le retirer et du fait qu'il ne s'agit pas, chez Kabinet K spécifiquement, d'un rôle désiré. Je détermine qu'il s'agit d'un *play* et non pas de l'artefact (même si comme nous le verrons les objets et accessoires ont une place prépondérante dans la création de ce trouble entre adultes et enfants par le jeu). Les parenthèses permettent de me dégager de la connotation liée aux jeux vidéo du mot original en anglais, en conservant la fictionnalisation qu'il sous-entend. Dans ce cadre, c'est la projection que je fais sur les corps en action qui font qu'ils jouent à être autre chose qu'eux-mêmes tout en réinventant un cadre du jeu, qui pourrait réinventer les pratiques des cours de récréation. L'idée est de penser le jeu comme une pratique vivante, forme de la socialisation entre enfants et donc comme un indice des corporéités enfantines dans les corps adultes.

Il est important de s'interroger quant au fait que cette interprétation de la pièce est probablement liée à la présence que de véritables enfants sur le plateau, qui plus est en plus grand nombre que les adultes. Je garde donc en tête la vigilance à laquelle nous invite Jacques Henriot, dans son ouvrage *Sous couleur de jouer*, quand il rappelle que le mot « jeu » est un mot d'adulte et que les enfants n'ont pas conscience qu'ils sont en train de jouer avant qu'un adulte ne plaque ce terme sur leurs pratiques²²⁹. En revoyant *promise me* après avoir visionner *As long as we are*

224 A l'image des pièces *Le Grand Sommeil*, *KID#1*, *L'Étang* et *We should be dancing*.

225 ALVAREZ Julian, « Appréhender la dichotomie « Play » et « Game » », in *Études de communication*, n° 57, 2021, pp.205-224.

226 ROY Brice, « Pour un dépassement des théories du *game* et du *play* », in *Sciences du jeu* [En ligne], n°11, 2019.

227 HENRIOT Jacques, *Le jeu*, Paris, Synonyme, 1983 (première édition 1969), p.29.

228 Ce mode de jeu a notamment été porté au plateau par la metteuse en scène Marion Siéfert dans sa pièce *Daddy* (2023), vu à L'Idéal à Tourcoing TDN de le 23 mars 2023. Dans la création une jeune fille de 13 ans, nommée Mara, joue à un jeu de *roleplay* en ligne et rencontre un adulte qui lui propose de devenir son sponsor dans ce jeu à grande échelle dans lequel elle peut devenir « ce qu'elle veut être » et ici en l'occurrence actrice. Voir GAUTIER Lisa, « De nos écrans à la scène. Dramaturgie des mondes numériques », in *Théâtre/Public*, 2025, n°256, pp.16-23.

229 « Le mot jeu appartient au vocabulaire de l'adulte [à nuancer : "vient jouer avec nous"] ». C'est l'adulte qui dit

playing, qui s'empare de façon frontale des pratiques du jeu comme fondation d'une utopie²³⁰, j'ai peur de laisser déborder les prises de parties de la pièce de 2019 sur celle de 2021. Pourtant, ce qui me saute aux yeux dès le premier tableau, c'est les circulations et les larges courses. Je suis saisi par la façon dont les enfants se jettent dans les bras des adultes, dont la vitesse ne faiblit pas au moment où ils les prennent dans leurs bras. Je revois cette jeune fille qui court en sortant par une fenêtre de la grande bâtisse rouge et qui hurle sur le premier rang de spectateur.ice.s, son tee-shirt coincé dans la nuque. Comme lors d'une partie de loup, les enfants ont une façon de ne jamais rester sur leurs appuis pour être à l'affût. Lili a les yeux grands ouverts pour chercher la prochaine rencontre qui adviendra. Plus tard dans la pièce, dans un moment similaire, les corps se dénudent comme lors d'une bataille d'eau. Dans ce premier tableau et dans ce traitement général de la course émerge clairement une des notions que Roger Caillois développe dans son livre, il s'agit de la *paidiá* qui correspond à la « puissance primaire d'improvisation et d'allégresse ». Cette notion est en opposition avec le *ludus* qui, lui, est relié à un « goût de la difficulté gratuite »²³¹. En complément de ce découpage binaire Roger Caillois propose de classer les jeux selon quatre catégories : l'*agôn* (les jeux de compétitions), l'*aléa* (les jeux de hasard), la *mimicry* (les jeux du simulacre) et l'*illinx* (les jeux liés aux sensations corporelles). Dans le premier tableau nous sommes donc pleinement dans la *paidiá* et l'*illinx*. Les enfants sont à la fois pris dans des déplacements largement improvisés mais aussi à l'intérieur d'une relation dynamique avec le plateau, permettant d'atteindre un état d'effort proche de la perte de contrôle, traduit par leurs états de corps complètement relâchés au moment où Ido ou Kwint les attrapent pour les placer sur le sol. Dans cette séquence, se dessine la possibilité d'un jeu autotélique comme celui que nomme Steve Paxton en évoquant les débuts du contact improvisation²³², sans perdre de vue le fait qu'il s'agit dans la pièce d'une pratique entraînée et écrite. C'est le jeu comme le *play*, qui embrasse donc l'expérience de corps jouant, qui s'active devant mes yeux.

Petit, pour aller à l'école je passais sur une route depuis laquelle j'avais une vue plongeante sur la cour de récréation de mon école. Le midi, après la pause méridienne, le moment du retour à l'école était toujours la possibilité de voir à distance les déplacements et les jeux en train de se faire. Quand je me retrouve devant mon écran diffusant *promise me* c'est cette image qui imbibe mes perceptions. Avec la vidéo, j'ai l'impression de retrouver une forme d'omniscience que je pouvais percevoir étant petit. En parallèle, quand je me retrouve à Gand en septembre 2023 c'est le fait

que l'enfant joue. C'est l'adulte qui pense que l'enfant joue. L'idée du jeu de l'enfant n'est pas une idée d'enfant, mais une idée d'adulte. Pris dans son état d'enfance, le petit d'homme ne sait pas que ce qu'il fait s'appelle jouer. Il ne donc pas qu'il joue. Jouer sans savoir qu'on joue, est-ce jouer ? » HENRIOT Jacques, *Sous couleur de jouer*, Lyon, ENS Édition, 2023 (première édition 1989), p.7.

230 Une analyse détaillée de la pièce pourrait probablement ouvrir des portes interprétatives sur le travail de la compagnie en lien avec la notion d'utopie par le jeu, notamment avec la création *Bron* qui porte spécialement sur cette thématique.

231 op. cit. *Les jeux et les hommes*, p.75.

232 art. cit. « Mouvements ancestraux. Le Contact Improvisation et les premiers contacts ».

d'être légèrement surélevé et de voir des enfants danser en extérieur qui me rappelle à mon souvenir. J'en arrive donc à la cour de l'école. Je crois que ce qui convoque mon imaginaire à cet endroit c'est d'abord les blocs de craie qui font leurs apparitions à peu près au quart du spectacle. Les blocs débarquent quand Ido arrive avec un morceau de tissu jaune qu'il agrippe juste au-devant de son buste, c'est le haut qu'il portera plus tard dans la pièce. Pendant qu'il marche pour se rendre à l'avant-scène, tous les enfants sont en train de se balancer par terre en culbutant sur leurs dos arrondis. Ils changent d'espace avant chaque nouveau culbuto, se poussent les un.e.s les autres. Ido lâche le tissu qui tombe avec violence et fracas sur le tapis et révèle les pierres blanches qui étaient cachées à l'intérieur. Les enfants s'arrêtent debout et un silence se fait. Zélie la première se remet à bouger, elle se penche pour récupérer une des plus petites pierres et la placer dans sa bouche²³³. Ses lèvres cernent la pierre et moi j'ai comme un doute, est-ce vraiment de la craie ? Disons cela en tout cas. Je vois apparaître les échos des jeux de marelles, les grands dessins de soleil avec des gigantesques sourires que l'on trace sur le bitume au moment de la récréation. Chez Kabinet K, la craie est avant tout reliée à un jeu d'équilibre. Chacun.e profite d'un temps d'exploration où iels placent les pierres sur différentes parties de leurs corps pour les faire tenir de façon stable et surtout le plus longtemps possible. Ilena la place d'abord sur le haut de sa joue, on distingue Zélie qui la place dans sa nuque en se penchant vers l'avant, Ido en dépose une sur la voûte plantaire de Lili qui fait une arabesque. Chaque fois que la craie tombe et laisse une trace sur le tapis noir, c'est l'occasion de tenter une nouvelle position. Sur une épaule, dans le creux du sternum, sur le dos en marchant à quatre pattes, sur le sommet du crâne, iels semblent chercher un point limite. Sur la captation, c'est Kwint qui commence à faire volontairement vaciller les équilibres. Une pierre est posée sur un de ses coudes plié à l'horizontal, il frappe avec sa main l'autre face de son coude pour faire décoller la pierre. Elle est projetée et tombe sur le sol. La vidéo met en avant le fait que Lili reproduit la même forme quelques secondes après. Après un *drop* musical mais sans modifications mélodiques *in fine*, le jeu statique prend la forme d'une course poursuite où en réalité personne ne poursuit personne. Les pierres sont donc maintenant envoyées haut dans les airs, enfants et adultes cours dessous pour éviter les chutes ou au contraire se jettent au sol pour le rattraper. La musique parfois prend le *lead* de la relation chorégraphique, une note tenue par Thomas une dizaine de secondes permet une pose dans les élans. Tout le monde tient sa pierre en l'air et attend la fin de la note pour reprendre. Rupture, tout repart de plus belle. Lili et Ilena tiennent une pierre au-dessus de la tête l'une de l'autre. Elles échangent un regard complice. Au moment où elles lâchent les pierres, chacune court d'un bout à l'autre de la scène. Après une deuxième note tenue par le musicien-

233 Je lis à deux ou trois reprises dans mes notes de visionnage de la pièce : « Que faire de la fixation buccale ? » Il est vrai que ce passage est suivi du duo des *gestes qui sauvent* qui est basé sur le fait que Lili place toute sa main dans la bouche et qu'Ido tente de la retirer. Je note également que le début de la pièce fait la part belle à l'orifice buccale. Deux enfants, Lili et Ilena, mettent leurs mains dans leur propre bouche et se placent en contre poids, avant que Lili agrippe de ses dents les cheveux d'Ilena.

chanteur, les craies commencent à voler d'une personne à l'autre comme des ballons ou des boulets de canons.

La fin du tableau des craies est notamment un duo entre Téo et Ilena. Elles sont toutes les deux face à face. Ilena a deux blocs dans les mains, elle les entrechoque au-dessus de la tête Téo. On voit les fragments et la poussière de craie se déposer sur ses cheveux. Peu à peu la musique diminue de volume jusqu'à disparaître, nous n'entendons plus que les à-coups produits par les pierres. Ilena baisse un peu la tête. La craie, si blanche, devient une occasion de se salir. En plus de laisser de légères traces blanches sur les parties du corps sur lesquelles les performeur.euse.s ont tenté.e.s de les faire tenir, les craies deviennent maintenant activement tâchantes (sur le sol et les corps). Au fond, on dirait qu'elles préparent le terrain aux betteraves rouges qui feront leur apparition plus tard dans la pièce. Elles, elles sont tour à tour mordues à pleine bouche, pressées au-dessus d'un des bustes des enfants, découpées au couteau, étalées sur le visage de Lili par Ido. Ces deux objets utilisés pour se tacher et la grande liberté supposée qui en découle, ainsi que l'accumulation de matériaux au sol qui masque le tapis de danse, peuvent refléter un idéal de l'espace de jeu comme celui des terrains d'aventures. Les terrains d'aventures sont des espaces de jeux nés au Danemark dans l'entre-deux-guerres et prennent racines dans le constat de Carl Theodor Sorensen que les enfants « s'amuse intensément sur les terrains vagues, dans les ruines d'immeubles décimés et avec les objets et éléments à disposition sur place »²³⁴. L'idée est donc de co-construire des espaces avec des enfants en prenant comme base des espaces de friches ou de terrains vagues avec comme volonté de transmettre des valeurs de solidarité communautaire et d'auto-gouvernement²³⁵. Le concept s'exporte en Angleterre et en France dès les années 1970 où il change de nom, on passe de *junk playground* à *adventure playground* (traduit en français par terrain d'aventure). Après environ trente années d'existence, les terrains d'aventures ont fini par fermer leurs portes les uns après les autres durant les années 1990. Cependant, lors d'une intervention autour de la création jeune public dans l'espace public²³⁶, la chercheuse Nadja Monnet a noté le fait que ces espaces revivent une nouvelle jeunesse en France depuis environ sept ans²³⁷. Dans *promise me* se trace une relation à l'espace en forme de terrain de jeux mais non dans le sens de structure pensée par les adultes pour les enfants dans le but de les soustraire à l'espace de la ville²³⁸ mais comme un endroit de création libre de la part des enfants. Je me demande si la correspondance avec

234 MONNET Nadja, « De l'(in-)hospitalité des lieux urbains pour les enfants », in *Strenæ*, [en ligne], n°23, 2023.

235 CAZALIS Ferdinand, « Le gouvernement des playgrounds. Histoire fragmentée des aires de jeux, 1770-2010 », in *Jef Klak* [en ligne], 2018.

236 Rencontre « L'espace (public) du jeune (public) » co-organisée par Scènes d'enfance - ASSITEJ France, Le Boulon (CNAREP) et le Collectif Jeune Public Haut-de-France en présence de Julie Bordenave, Nadja Monnet et Alix Denambride. Voir le compte rendu que j'ai rédigé pour Scènes d'enfance - ASSITEJ France sur leur site internet.

237 Cette renaissance est notamment dû au CEMEA (Centre d'entraînement aux méthodes actives) des Pays de la Loire qui a lancé ce projet en 2019.

238 ROMAGNY Vincent, « Art de l'aire de jeux et aires de jeux de l'art », in *Anthologie des aires de jeux d'artistes*, ROMAGNY Vincent (dir.), Paris, Infolio, 2010, pp.4-23.

ce mode de jeu et la pièce n'est pas aussi liée à la construction non-sexuée de l'espace. Il semblerait qu'à l'inverse d'une cour de récréation classique, où les espaces sont divisées en fonction des jeux et donc des personnes qui les pratiquent²³⁹, l'espace théâtral fait ici le pari d'une construction non hiérarchisée. La scène se mue ici en terrain d'aventure mais contraint à l'éprouvette du théâtre, une expérimentation avec toute l'artificialité et le contrôle que cela comporte. La terre est ici remplacée par de la craie, mais les matériaux restent bruts (betteraves pas toujours épluchées, tissus non cousus).

Je pourrais également postuler que la fin du tableau des pierres, soit le moment où Ilena frappe des pierres au-dessus de la tête de Téa, pourrait surtout permettre de déposer de la matière blanche sur leurs cheveux. Ainsi, la poussière sur le cuir chevelu renvoie aux têtes chenues de leurs aîné.e.s. Nous entrons ici dans une autre facette du jeu de l'enfant, celle du jeu de rôle et du *comme si*. Dans *Les Jeux et les hommes*, Roger Caillois en parle comme de la *mimicry*, qui regroupe à la fois des jeux de simulacre ou le faire semblant, il en donne comme exemple le fait de jouer à la maman ou au *cowboy*²⁴⁰. Dans l'imagerie convoquée dans *promise me*, cette idée de faire comme une autre personne pour jouer son rôle est prépondérante. On voit de nombreux super-héros et super-héroïne sur le plateau. En reprenant les stéréotypes du héros masqué, en portant en cape les lambeaux de tissus noirs et en se jetant depuis le mur côté jardin (comme le fait Téa en sautant dans les bras d'Ido à deux reprises) iels se muent en héroïne.s. Le tissu est multi-usages. Il sert à Ilena, Téa et Juliette pour se faire une jupe qui rappelle presque une prêtresse ou une vestale et renvoie à l'idée d'un vêtement d'adulte sur le corps d'enfants. Il sert également à Kwint pour se faire un bandeau qu'il porte au travers du front. Avec cet attirail, lorsqu'il se met à courir, on dirait qu'il joue à l'indien ou au bandit. Le tissu sert aussi de masques, notamment à Juliette, pendant la séquence de manifestation²⁴¹. D'autres archétypes sont convoqués tout au long de la pièce comme celui de l'infirmière. En effet, juste après avoir fait exploser avec un couteau un énorme ballon noir, gonflé à l'air comprimé, Ilena rapporte une boîte à pharmacie rouge ornée d'une croix blanche à l'avant-scène à cour. À l'intérieur, on retrouve tout le nécessaire pour faire des pansements ou désinfecter une plaie. Lili aide Ilena qui s'affaire pour appliquer de la Bétadine et des bandes de

239 « Une cour se découpe ainsi en espaces distincts identifiés à des jeux particuliers : la corde à sauter sous le préau, le football au milieu, les billes au pied des arbres et les secrets derrière les buissons. Mais, en arrivant à l'école, les plus jeunes doivent surtout apprendre quels sont les lieux déjà occupés par leurs aînés qu'ils ne pourront investir que quand les grands auront quitté l'établissement. Ainsi, quand ils sortent dans la cour quelques minutes avant eux, ils s'empressent de leur dérober un peu de temps dans ces espaces prisés, constitués à la maternelle par les structures de jeu comme le toboggan ou la cage à écureuil. » DELALANDE Julie, « La cour d'école Un espace à conquérir par les enfants », in *Enfances & Psy*, n°33, 2006, pp.15-16.

240 op. cit. *Les Jeux et les hommes*, p.64.

241 La même capacité de transformation par le tissu est observable dans *KID#1* de Joachim Maudet avec la partie dansé sur *I'm Blue* du groupe d'Eiffel 65 où il se sert du tapis comme d'une robe et comme d'un matériel de transformation par le jeu. On peut le mettre en parallèle avec qu'explique Jérôme Andrews quant à la possible métamorphose d'un enfant timide de « vrai roi » qui en passe par le costume. Voir ANDREW Jérôme, *La Danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre National de la danse, 2016, p.53.

fixation sur son pied. On dirait des stigmates. Puis Lili se lève et va couper une mèche de cheveux à Thomas et des poils du torse d'Ido. On dirait un prélèvement pour une analyse médicale. Plus tard, au moment où les betteraves arrivent sur le plateau, une organisation se met en place. Plusieurs enfants se réunissent autour d'une bassine en métal retournée et équipés de couteaux, ils saccagent une betterave ou deux. Elles coulent partout sur le tissu noir préalablement disposé sur le sol et sur les mains des enfants. C'est un imaginaire de cuisine militante et collective qui se dessine en creux. Dans l'ensemble de ces passages, j'ai l'impression que les enfants jouent aux adultes. Ils se mettent en scène, on les met en scène, dans des postures liées à des métiers qui dessinent donc un paysage de personnes majeurs. Ce jeu naît avant tout d'un lien avec des accessoires proposés sur le plateau (boîte à pharmacie, ciseaux, betteraves, tissus...). Dans son ouvrage *L'Art et le vivant du jeu*, la philosophe Anne Boissière replace le corps à l'intérieur des théories esthétiques sur le jeu et défend donc le jeu comme une expérience sensible. Elle écrit : « parler de corps [jouant] scénique, c'est faire valoir le statut essentiel constitutif de tout ce qu'on appelle trop vite les « accessoires » ». Le corps jouant n'existe qu'avec eux, qu'à partir d'eux »²⁴². Il semblerait que les objets et les costumes puissent proposer une possibilité de fiction qui est une règle du jeu²⁴³. Peut-être que nous pourrions analyser ce rapport corps/objets dans le mouvement dansé comme ce qui fait naître la *conditionnalité fictionnelle* évoquée par Helmuth Plessner, c'est-à-dire la qualité du corps d'être à distance de soi. Dans ce cadre, l'humain serait alors toujours un projet de fiction²⁴⁴, quelque chose en devenir d'autre que lui-même. Bien que le philosophe et sociologue allemand parle surtout du corps dans le cadre du *ludus*, dans le cas de Kabinet K, cette possibilité est plus ambiguë. En effet, adultes et les enfants sont pris dans ce projet de fiction à l'intérieur du précipité que propose la scène. Nécessairement dans *promise me*, nous sommes dans le *ludus* alors que l'on s'amuse et expérimente avec *mimicry*. Dans l'espace scénique, nous pouvons dire que les adultes ne sont pas *comme si* ils étaient des enfants, mais font *comme si* ils étaient d'autres choses et empruntent donc à la plasticité de l'enfance dans le jeu. C'est une nouvelle fois ici que naît l'idée d'un (*rôle*)play, c'est dans l'expérience même de la plasticité des jeux enfantins que se dessinent les traces d'un rôle d'enfant dans les corps des adultes cohabitants.

C'est donc de la cohabitation entre le principe autotélique propre à la pratique chorégraphique semi-improvisée, la mimicry que je projette sur les corps adultes depuis les pratiques des enfants sur plateau et la symbolique de la récréation dont je n'arrive pas à me défaire

242 BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2024, p.110.

243 « Beaucoup de jeux ne comportent pas de règles. Ainsi, il n'en existe pas, du moins de fixe et de rigides pour jouer à la poupée, au soldat, aux gendarmes et aux voleurs, au cheval, à la locomotive, à l'avion, en général aux jeux qui supposent une libre improvisation et dont le principal attrait vient du plaisir de jouer un rôle, de se conduire *comme si* l'on était quelqu'un ou même quelque chose d'autre, une machine par exemple. Malgré le caractère paradoxal de l'affirmation, je dirai qu'ici la fiction, le sentiment du *comme si* remplace la règle et remplit exactement la même fonction. Par elle-même la règle crée une fiction. » op. cit. *Les Jeux et les hommes*, p.40.

244 PLESSNER Helmuth, « De l'anthropologie du comédien », in *La Part de l'Œil*, n°35-36, trad. Anne Boissière et Holger Schmid, 2021-2022, pp.419-427.

que se forme un (*rôle*)play d'enfant de la part des adultes et qui place le jeu en moteur de l'incarnation.

b. La Cour d'honneur est-elle une hétérotopie ?

La scénographie de la pièce *enfant*, que Boris Charmatz présente pour la première fois en 2011, se compose de grands éléments de couleur noire, occupant l'ensemble de l'espace. La lumière éclaire faiblement l'immense façade de la Cour d'honneur du palais des Papes. Il y a un bruit, des cliquetis, un rouage. Ce que nous révèle la pénombre, ce sont des machines automatisées, un long bras de métal occupe la verticalité comme une grue. Au fond de l'immense plateau, une plateforme occupe l'espace, elle est augmentée d'un mur incurvé qui se révélera être un tapis roulant vertical. Malgré son aspect austère et âpres, la scénographie a quand même de faux airs de parc d'attraction. Les machines automatisées renforcent cette impression. L'apparition des 26 enfants cohabitant avec les 9 danseur.euse.s professionnel.le.s renforce le lien entre la scène est un espace de jeu, par simple association d'idée un peu cliché. Peu à peu, ce qui se dessine est une aire de jeu, un espace utilisé par les enfants pour se divertir dans des infrastructures plus grandes qu'eux. Mon impression est d'autant plus intense dans le dernier tableau de la proposition. Les enfants courent, virevoltent dans des élans qui me rappellent des courses de cours de récréation.

Cette image de l'aire de jeux, est déjà celle que propose Rosaline Deslauriers dans son article « *enfant* : airs et aires de jeux chez Boris Charmatz »²⁴⁵, où elle souligne notamment la duplicité enfantine entre le jeu et le plus grand sérieux pour faire apparaître le motif de l'espace du parc à jeu. Si le rapport espace de jeu et plaisir ou liberté est souvent évoqué, un petit tour du côté des *playground studies* me permet de réaliser un éclairage tout autre sur ces espaces. Il est parfois tentant de définir l'aire de jeu comme le font Alexander Kluge et Oskar Negt à propos des aires de jeux de Paul Nielse, c'est-à-dire comme « un espace public de et pour les enfants destiné à leur offrir du temps, de l'espace et des possibilités créatives non restreintes par des interdictions »²⁴⁶. L'aire de jeux devient avec cette définition un lieu qui pourrait permettre de réinventer la sphère publique où les circonscriptions ne sont pas liées au monde du travail. Cependant, il est important de noter que depuis les années 1980 une critique des aires de jeux est portée par des plasticien.ne.s et philosophes²⁴⁷. Cette protestation contre la conception de ce lieu comme l'espace de construction d'une spontanéité et d'une liberté non normative de l'enfance est résumé par Vincent Romagny par

245 DESLAURIERS Rosaline, « *enfant* : airs et aires de jeux chez Boris Charmatz », in op. cit. *Jeu*, n°142, pp.98-112.

246 BANG LARSEN Lars, « La subjectivation politique dans Le Modèle — Un modèle pour une société qualitative de Palle Nielsen », in op. cit. *Anthologie des aires de jeux d'artistes*, p.173.

247 Je pense par exemple à l'architecte Aldo Van Eyck qui a réalisé plus de 700 aires de jeux à Amsterdam après la Seconde Guerre mondiale, qui avait développé l'idée de relier les espaces de jeux dans l'ensemble de la ville afin de les rendre accessibles aux enfants de façon autonome. Je pense aussi, plus récemment, à l'urbaniste Sonia Lavadinho qui propose de repenser les espaces publics grâce à des dispositifs de reconfigurations texturés de la ville.

une courte formulation : « l'aire de jeu conditionne le jeu de l'enfant »²⁴⁸. La refondation politique de l'ordre établi par l'aire de jeu bascule donc dans une image illusoire. En effet, nous pouvons avancer le fait que les aires de jeu sont des endroits de disciplinarisation, dans le sens que lui donne Michel Foucault, des corps des enfants, chaque module correspondant à un type de geste, à une appréhension du monde²⁴⁹. Il s'agit donc de former l'enfance à une réalité relationnelle et de calquer nos imaginaires adultes sur les enfants dans l'espace de jeu.

En ce sens, il me semble pertinent de s'interroger sur l'espace d'*enfant* comme un aire de jeu au prisme de ce que Michel Foucault nomme les hétérotopies ou les *contre-espaces*, précisément ces espaces que « les enfants connaissent parfaitement »²⁵⁰. Les hétérotopies se construisent en négatif des utopies, en effet si ces dernières sont le nom de « ce qui n'a vraiment aucun lieu »²⁵¹, les hétérotopies quant à elles, sont réelles et possèdent un emplacement. Michel Foucault nous informe en expliquant : « ces contre-espaces, à vrai dire, ce n'est pas la seule invention des enfants ; je crois, tout simplement, parce que les enfants n'inventent jamais rien [...] ». La société adulte a organisé elle-même, et bien avant les enfants, ses propres contre-espaces, ses utopies situées, ces lieux réels hors de tous les lieux. Par exemple, il y a les jardins, les cimetières, il y a les asiles, il y a les maisons closes, il y a les prisons, il y a les villages du Club Méditerranée, et bien d'autres »²⁵². La Cour d'honneur du palais des Papes à Avignon, est-elle, au moment des représentations de *enfant* de Boris Charmatz l'une d'entre elles ?

Pour explorer cette idée, je prends notamment appui sur l'article « Les deux directions des « espaces autres » de Michel Foucault »²⁵³, que Marie Goupy consacre à l'idée des espaces de jeux pour enfants comme des hétérotopies. Dans ce dernier, elle décèle plusieurs facteurs caractérisant les hétérotopies à partir du texte de Foucault²⁵⁴. Dans un premier temps, elle affirme que les hétérotopies possèdent le pouvoir de mettre en relation des espaces normalement incompatibles.

248 ROMAGNY Vincent, « L'aire de jeux, un modèle politique ? », in *Politiser l'enfance, une pré-anthologie*, ROMAGNY Vincent (dir.), Paris, Brun Aout, 2021, p.43.

249 « On pourrait aussi penser que l'aire de jeux est devenue le panoptique de Bentham dont Michel Foucault relevait la logique dans *Surveiller et punir* : les deux s'offrent à la surveillance d'un seul œil, ici potentiellement dangereux (un voyeur ? un pédophile ? un parent ?). L'aire de jeux serait alors un des moyens techniques de la discipline des corps, moyen de l'intériorisation des règles et lois de vie et de mort, une des instances du bio-pouvoir, dont le même philosophe annonçait l'avènement dans le premier volume de son *Histoire de la sexualité*. » Voir art. cit. « Art de l'aire de jeux et aires de jeux de l'art », p.13.

250 FOUCAULT Michel, « Les hétérotopies », in *Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009, p.24. Cet ouvrage propose la réunion de ses deux textes qui sont initialement des conférences radiophoniques prononcés par Michel Foucault les 7 et 21 décembre 1966.

251 op. cit. « Les hétérotopies », p.25.

252 op. cit. « Les hétérotopies », pp.24-25.

253 GOUPY Marie, « Les deux directions des « espaces autres » de Michel Foucault », in op. cit. *Anthologie, aires de jeux d'artistes*, pp.195-206.

254 Je pourrais être lapidaire et conclure en une phrase que comme Foucault parle du fait que le théâtre « est une hétérotopie » et que *enfant* est un spectacle, le fait de faire de la Cour d'honneur soit la scène permet de dire que cette espace devient automatiquement une hétérotopie mais il me semble que d'autres éléments sont plus intéressants à creuser. Voir op. cit. « Les hétérotopies », p.29.

Dans son article, la chercheuse utilise l'image du jardin, qui serait l'exemple paradigmatique d'un espace comme un échantillon du monde naturel mis en parcelle. Dans le cas de *enfant*, sur un plan concret, nous avons à faire à un plateau de théâtre mais en extérieur. Pourtant, l'espace dans ma perception est traître, il n'est pas complètement celui d'un théâtre, mais pas celui d'une proposition *in situ* non plus. Cet entre-deux me semble faire écho à l'observation que fait Julie Perrin dans sa correspondance triangulaire avec Joanne Clavel et Laurent Pichaud. Elle affirme en effet : « [...] j'ai observé l'effet de la délocalisation hors des théâtres de chorégraphies conçues pour la scène, en particulier lors des festivals en France qui se sont fait une spécialité de programmer des œuvres scéniques dans les jardins ou sur les places des villes. Le lieu théâtral reste bien souvent la toile de fond qui organise la réflexion, comme les pratiques artistiques. »²⁵⁵ Ici, le geste n'est pas exactement le même car la pièce est directement une création dédiée à l'extérieur et sera jouée, au moment de sa tournée, en intérieur. Cependant, une large partie des pièces jouées lors du Festival d'Avignon reproduisent le parquet d'un théâtre, ce qui rompt fatalement avec de possibles irrégularités du sol par exemple. De plus, Le Festival d'Avignon propose des spectacles sonorisés dans une majorité des cas et fait débiter ses spectacles du soir à 22h (peu ou prou après le coucher du soleil ou juste avant) pour recréer les conditions dans lesquelles la pièce pourra tourner par la suite. On épouse donc ici les conceptions spectaculaires post-wagnériennes, celle du culte de l'œuvre d'art et la suppression de l'espace social et isolé de l'extérieur. La pièce est donc contextualisée à l'intérieur d'un festival tout en ne profitant pas réellement de ce que pourrait offrir ces espaces. Même si jouée en extérieur, la pièce de Boris Charmatz reste confinée à l'intérieur du théâtre et ne touche qu'un public spécifique prenant pour acquis le lieu et sans interroger sa portée. On voit ici comment un espace est déplacé dans un autre, comme le jardin est un échantillon du monde naturel, une cohabitation entre intérieur et extérieur.

Sur un plan similaire, l'hétérotopie produit ou accompagne différents découpages temporels. Dans son texte Foucault parle des bibliothèques et des musées qui sont comme le symptôme de la « volonté d'enfermer dans un lieu tous les temps »²⁵⁶. Un des découpages ou regroupement temporel, qu'il me semble que nous pouvons observer dans *enfant* est celui du poids même de la Cour d'honneur du palais des Papes. Le bâtiment est construit dans le style gothique et fut bâti au XIV^e siècle. Je pourrais postuler que le simple fait de l'investir aujourd'hui participe à un découpage temporel, faisant cohabiter proposition contemporaine et décorum moyenâgeux. Pourtant, il me semble que c'est la place que prend cet espace dans la mémoire collective des spectateur.ice.s qui forme le regroupement dont parle Foucault. Boris Charmatz semble s'insérer dans une lignée de metteurs en scène ayant investi cet espace et se saisit de l'occasion pour faire

255 PERRIN Julie, CLAVEL Joanne, PICHAUD Laurent, « Chorégrapheur *in situ* ou écrire sur la danse hors des théâtres », in *Recherches en danse* [en ligne], 2023.

256 op. cit. « Les hétérotopies », p.30.

écho à son histoire. En effet, j'ai la sensation que Boris Charmatz répond par la négative à la proposition faite quelques années auparavant par le metteur en scène Roméo Castellucci dans le même espace. En 2005, il propose la pièce *Inferno*²⁵⁷ (2005) inspirée de Dante et le troisième tableau de la pièce est une cage de verre sans teint qui est placée au centre du plateau. À l'intérieur, comme dans un vivarium, six enfants sont dans leurs espaces de jeu et n'ont pas la conscience d'être observés. Ils sont dans la non-conscience que leurs actions sont spectaculaires. À l'inverse, Boris Charmatz met en spectacle l'inconscience volontairement spectaculaire des enfants. C'est justement la conscience qu'ils sont sur un plateau qui leur permet une liberté gestuelle est expressive. Les enfants ont grandi et Charmatz fait voler en éclat la cage de verre installée par Castellucci, renversant le paradigme privé/public de l'espace de jeu et installant un dialogue avec l'histoire de l'espace dans lequel se joue la pièce.

L'hétérotopie est également saisie comme un espace que l'on peut considérer comme une « utopie effective » ou « réalisée » et peut dénoncer un caractère illusoire. On peut penser au fait que la scène finale serait une remise en cause des hiérarchies et la création d'une potentielle société autogérée et donnant du pouvoir aux enfants. On voit au travail ce que Boris Charmatz annonce quand il dit « un seul enfant ne peut pas faire grand-chose, mais lorsqu'ils sont dix, ils peuvent tout faire, nous transporter ou nous lâcher »²⁵⁸. Son discours est orienté sur des questions d'ordre physique de possibilité de porter ou de déplacer, est pourrait être analysé comme le symptôme d'une réduction de ce que peuvent les enfants, une forme d'infantisme. Dans sa conception et dans ce qui éclot sur le plateau, l'utopie semble apaisée, la cohabitation et le sens commun permettent, en effet, aux enfants de faire bouger un danseur de plusieurs mètres quand les adultes sont de nouveaux inconscient.e.s à la fin du spectacle²⁵⁹. En un sens, la plateau épouse ainsi une pensée naïve que tente de défaire les *playground studies* qui voudrait que « si les enfants rompent la stabilité de l'espace produit par les adultes, l'aire de jeux laisserait penser qu'ils peuvent lui substituer une organisation naturelle »²⁶⁰. Pourtant, les dispositifs de domination entre adultes et enfants sont toujours effectifs au plateau, une partie de la pièce tient en effet sur le fait que les enfants sont inconscients dans les bras des adultes qui les maîtrisent complètement. En ce sens, je pourrais affirmer qu'*enfant* dénonce le caractère illusoire de la possible égalisation des corps. Le moment où les corps sont le plus à égalité ne serait donc pas les moments d'inconsciences mais bien un autre passage plus tardif où danseur.euse.s et enfants dansent ensemble. Après avoir insufflé la vie dans les petits corps en chantant, le groupe s'agite. Ils sont rejoints par une dizaine d'autres enfants n'ayant pas participé au moment de manipulation des enfants par les adultes. La danse est

257 Vu grâce à une captation.

258 art. cit. « *enfant* : airs et aires de jeux chez Boris Charmatz », p.106.

259 Je reviendrai dans la partie suivante sur la construction générale de la pièce qui opère par des glissements et des transferts d'états de corps entre les adultes et les enfants.

260 art. cit. « L'aire de jeux, un modèle politique ? », p.42.

foutraque ; complètement reliée à l'extérieur à cause des ouvertures des bras et des cages. Iels sont sur le dos, les membres en l'air et se débattent, on dirait des scarabées au rythme des longs souffles de cornemuse de Erwan Keravec. À l'image du conte *Le joueur de flûte d'Hamelin*, un cortège agité suit le musicien. Il est amusant de remarquer que lorsque que l'égalisation advient de façon effective c'est lors d'un moment où adultes et enfants sont pris dans la prédation d'un tiers, hors de la foule. L'utopie réalisée est donc celle d'une cohabitation entre adultes et enfants dans un même espace et qui accepte certain passage de commun.

Il semblerait qu'au moment des représentations de *enfant* de Boris Charmatz au mois de juillet 2011, la Cour d'honneur du palais des Papes s'est ouverte comme une hétérotopie, notamment à l'aide des *playground studies*. Cependant, il est important de noter l'attention spécifique proposé par Marie Goupy dans son article où elle écrit « sans doute l'hétérotopie fonctionne-t-elle comme miroir renversant, contestant, jouant avec l'espace social et ses structures ; mais elle est aussi parfois le lieu clos à l'intérieur duquel les corps sont contrôlés, répartis, quadrillés. En d'autres termes, elle peut être aussi l'espace de la discipline, conçue comme technique politique des corps visant à produire des conduites normalisées »²⁶¹. Ainsi, peut-être que la dimension construite de la proposition de Boris Charmatz, cherchant à convoquer des images spécifiques dans un temps donné participe à une mise en place de la disciplinarisation des corps des enfants, renouant ainsi avec les objectifs des aires de jeux.

B.2 Passer le relais : renversements et persistances rétinien

Quels sont les effets d'une cohabitation qui ne cherche pas à faire émerger un état de corps depuis le collectif mais plutôt à explorer les transferts entre les corporités adultes et celles des enfants ? En me penchant sur la construction de *enfant* de Boris Charmatz, je propose un éclairage sur l'activation de nos mémoires de spectateur.ice.s comme vecteur d'une cohabitation réelle et dans nos imaginaires. Cette partie sera également l'occasion d'une ouverture concernant les effets de transparence que déclinent certaines propositions chorégraphiques par écho plus ou moins conscient avec des œuvres du répertoire.

a. Transférer l'état d'inconscience : cohabiter avec des enfants et des machines

Festival d'Avignon 2011, pour l'ouverture c'est donc, comme écrit plus haut, *enfant* de Boris Charmatz. La grande grue noire verticale tire un câble blanc vers elle. En plus des grands automates qui font office de scénographie, trois corps sont déjà présents sur le gigantesque plateau, déposés au sol. À l'avant-scène, une femme est allongée sur le ventre, son visage est caché dans ses mains. Elle est sur une plateforme légèrement plus haute que le niveau du plateau, un peu plus

261 art. cit. « Les deux directions des « espaces autres » de Michel Foucault », p.206.

brillante aussi. Plus loin, dans un angle à cour une autre femme fait la morte. Inerte, elle est reliée au câble blanc par le bassin. Le câble s'enroule sur lui-même, elle se laisse porter par la traction. Un homme plus loin est quant à lui attaché par le pied. Les trois adultes semblent assoupis. Iels sont sous le contrôle des machines. Ce sont elles qui maîtrisent leurs corps, elles font ce qu'elles veulent d'elles. La traction commence par détacher des chaînes qui étaient fixées sur des grilles blanches en marge du tapis. Grands bruits. Puis, après avoir été traîné sur la longueur de la scène, les deux danseur.euse.s qui sont attaché.e.s à la machine sont suspendu.e.s dans les airs. La machine les monte et les descend, plus ou moins délicatement. Elle les dépose au sol et leurs colonnes semblent inconsistantes. La danseuse paraît désossée, c'est sa nuque et son buste qui touchent le sol en premier, elle a l'air d'un sac vide. Iels ont des corps de marionnettes pendues, c'est le moment où elles sont rangées dans l'armoire. La femme qui est allongée à l'avant-scène se fait déplacer par la plateforme qui accueille le poids de son corps. Elle est tractée par des câbles que je ne discerne pas complètement dans la captation. Doucement, son corps immobile se rapproche de la grosse plateforme qui occupe le centre de l'espace. Elle se retrouve sous les deux autres interprètes qui sont suspendu.e.s. Iels tombent sur elle. Tous les corps inactifs se retrouvent les uns sur les autres, mais ce sont toujours les machines qui sont aux manettes. La femme suspendue par la bassin attrape la cheville de celle allongée par terre avec des mains molles, la lâche presque aussi vite. Une autre tentative est amorcée par l'homme pendu par le pied. Même si le contact est mou, ceux qui sont suspendus semblent commencer à vouloir manipuler celle restée au sol. La machine dépose la femme. Quand l'autre interprète, toujours pris par le pied, est de nouveau tracté dans les airs, il saisit le bassin de celle qui vient de trouver une place sur le sol et la soulève. De son côté, la femme allongée sur la plateforme continue à être tractée et commence à monter pour s'inscrire dans la forme du tapis roulant incurvé. La gravité la fait dégringoler, elle tombe lentement et le tapis roulant la remonte systématiquement. Elle retombe indéfiniment, sans violence. Quelque chose de magmatique, comme de la pâte à pain, s'esquisse dans son état de corps. Elle se plie et cède à la gravité d'un même geste. L'homme attaché par le pied et l'autre femme sont maintenant enlacés sur la grande surface plane. Iels se laissent maltraiter par l'espace, la grande plateforme s'abaisse et retombe dans un rythme régulier et leur impose secousses et remous. Les corps inanimés subissent un tremblement régulier et ne semblent pas pouvoir développer d'autres mobilités. La femme qui était sur le tapis roulant glisse dans un élan jusqu'à la plateforme tremblante. Les trois adultes retrouvent peu à peu, une légère tonicité, juste de quoi se mettre assis en profitant des rebonds de la plateforme. Le spectacle *enfant* commence donc par des adultes inconscients. Cette première partie me frustre, loin des images de promotion de la pièce. J'ai l'impression que rien ne se passe, pourtant cette première partie conditionne l'arrivée en scène des enfants. En effet, en faisant des adultes les pantins de l'espace et surtout en les laissant se faire manipuler par plus grand qu'eux, Boris Charmatz nivelle d'emblée la hiérarchie entre ce qui fait le spectacle et ce qui contrôle le moment.

Au bout de vingt-cinq minutes, le premier enfant apparaît. C'est un danseur qui le porte. Il arrive depuis l'arrière du tapis roulant. L'enfant a les yeux fermés, corps parfaitement détendu. Il est dans les bras d'un danseur pédophile, qui le place contre son torse à la verticale. Leurs deux verticales se confondent grâce aux vêtements noirs. Au moment de son entrée une correspondance s'impose, mon esprit télescope l'état inanimé du corps de l'enfant avec celui des adultes sur la plateforme, qui quant à elle trouvent peu à peu du volontarisme dans leurs gestes. Il y a comme un transfert de l'état d'inconscience. Le danseur assoie l'enfant en tailleur au sol. Pour ce faire, il le manipule depuis l'arrière de son dos. La position met en avant la différence de taille entre les deux interprètes. Peu à peu, les autres enfants apparaissent tantôt traînés au sol, tantôt portés par un bras et une jambe. Ils dorment ou font semblant de dormir. Une des danseuses s'allonge sur un enfant et semble vouloir l'étouffer. Les enfants se donnent comme les adultes se sont donnés à la machine. Les adultes sont donc relégués dans un deuxième temps « à leur tour des "corps-machines" destinés à manipuler plus petits qu'eux »²⁶² comme l'écrit Rosaline Deslauriers. C'est grâce à la remémoration de première partie que la correspondance entre l'état de corps des enfants et celui des adultes entre en résonance avec celle de l'état de corps laissé de côté par les adultes et les machines. Les adultes étaient, en quelque sorte, les enfants de l'espace.

Le propre de la proposition de Boris Charmatz est de se construire dans des glissements entre les états de corps des enfants et des adultes. Je viens de le décrire, la pièce débute par des adultes inconsciemment manipulés par des machines. Puis, le deuxième tableau, le plus médiatisé, est celui où une dizaine d'enfants inconscients sont manipulés par des adultes. À la fin de cette partie, l'ensemble des interprètes enfants se retrouvent allongés sur le dos et chantent, pendant que les adultes s'agitent sur le sol avec vivacité, c'est le début du troisième tableau. Les adultes commencent à retirer quelques vêtements, les leurs et ceux des enfants. Des tee-shirts et des chemises majoritairement, mais quelques pantalons aussi. Peu à peu, les enfants sortent de leurs sommeils artificiels et commencent à suivre les adultes dans de larges gestes qui scandent l'air après s'être doucement frotté les yeux. C'est le moment de l'entrée d'Erwan Keravec et de sa cornemuse. Chacun.e.s des interprètes enfants comme adultes s'effondrent sous leurs propres poids, les tête en avant, les genoux lâchent, le bassin sert de pivot et iels se retrouvent sur le dos les membres en l'air. Puis, comme en se déplaçant dans un liquide épais, tout le monde se remet en marche et se suit en nuée. Iels suivent une trajectoire en forme d'arc de cercle dans le fond du plateau. Doucement, et d'abord avec prudence, de grands sauts apparaissent, des courses qui s'arrêtent net et des genres de crises de joie. La foule tourne en rond autour d'Erwan Keravec qui est allongé sur son flanc et continue à jouer. Il se lève et se met ensuite à marche d'un pas cérémonial. Les enfants et les adultes lui emboîtent le pas en continuant à alterner entre un état proche de la

262 art. cit. « *enfant* : airs et aires de jeux chez Boris Charmatz », p.102.

sortie du sommeil et de grandes joies démonstratives. Le cortège se forme. Puis, le dernier basculement de la pièce advient. Erwan Keravec, s'agenouille au centre du plateau et les 9 adultes interprètes tombent comme des mouches. Yeux clos, corps offerts. Dans le dernier tableau, les enfants ont la mission de les déplacer et de faire de leurs corps de gigantesques marionnettes à manipuler. Il me semble qu'à ce moment précis s'active l'hypothèse qu'avance Sandrine Le Pors quand elle écrit : « l'enfant activerait [...] cette faculté (tout à fait hypothétique) de maintenir, durant une plus ou moins courte durée, la mémoire presque d'une image un temps présentée. »²⁶³ Dans cet extrait la chercheuse parle des moments où des enfants, présents pendant une période, finissent par désertir le plateau. Dans la conception de Sandrine Le Pors, la manifestation des enfants ne passe pas uniquement par leur présence réelle. En effet, la chercheuse s'attache également à déterminer comment certains matériaux dramatiques ou plastiques peuvent se faire le relais de cette présence. Elle conclut son paragraphe sur cette question en écrivant : « reste qu'évanoui, le souvenir de l'enfant n'en demeurera que plus prégnant dans l'œil du spectateur. [...] Plus que jamais, bien que disparu ou plutôt parce que disparu, l'enfant hante le spectateur, le scrute et le concerne »²⁶⁴. L'œil captif dont parle Sandrine Le Pors n'est pas applicable tel quel à *enfant* de Boris Charmatz. En effet, dans les glissements qui construisent la proposition, les enfants ne disparaissent jamais du plateau. Le moment où ces derniers ne sont pas présents est le départ de la pièce et la persistance n'est pas pertinente. Cependant, je pose l'hypothèse que cette persistance pourrait également concerner l'état de corps des enfants, au-delà de leur unique présence. Dans *enfant*, ce sont nos mémoire immédiates de spectateur.ice.s, nos yeux captifs de la proposition, qui complètent les glissement et me permettent de penser cette pièce comme un partage d'état de corps.

Dans ce cadre de la proposition, le corps est un objet comme un autre, manipulé et manipulable. Les adultes déplacent les enfants comme on le fait avec des objets précieux, ils ont de faux-airs de gardiens de musée habillés de chemises et de pantalons noir. Puis le toucher devient plus brut, on quitte l'imaginaire muséal et la préciosité du tact. Cet état de corps, proche de l'inconscience, me permet donc de penser certains passages à la limite de la manipulation d'objets. En s'approchant d'une égalisation entre le corps et l'objet, on flirte avec la pensée de Tim Ingold qui rapproche le corps de ce qu'il nomme une *chose*²⁶⁵, c'est-à-dire un élément encore vivant et en transformation. Cette notion peut englober les personnes et des éléments d'ordre matériel. Il n'y a pas de *choses* définitives et tout est une chose dans le cadre de l'art. Si tout est une chose, alors on éclaire la mise en commun d'une condition des enfants et des adultes en scène. Les deux groupes sont tantôt matière et créateur.ice.s et forment un ensemble de *choses* qui explore leurs conditions en s'approchant au plus proche de la condition de l'objet, par nature inerte. C'est l'espace mouvant

263 op. cit. *L'enfant qui nous regarde*, p.91.

264 *Ibidem*.

265 op.cit. *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, pp.193-227.

qui les fait se rejoindre dans un état passif commun, état d'inconsistance souvent relié à une condition enfantine dans nos conceptions d'adultes baignée dans des imaginaires de toutes puissances face aux enfants. Pourtant, cet état de *choses* pourrait être un des facteurs d'égalisation des corps au plateau et occasionnerait même, peut-être, un débordement vers les gradins. Par un glissement sémantique, je convoque le philosophe Mario Perniola qui écrit : « ainsi, lorsque je me donne comme chose, je n'entends nullement m'offrir à l'exploitation et au bénéfice d'autrui. Je ne m'offre pas à l'autre mais au mouvement impersonnel qui déplace en même temps l'autre hors de lui-même et lui permet à son tour de se donner comme chose et de me prendre comme chose »²⁶⁶. En regardant les corps inertes se donner aux autres ou à l'espace mouvant, je suis questionné dans ma propre posture, je me conscientise moi-même comme objet et dans un même régime relationnel que ce qui se déroule au plateau. Mon corps est happé par un processus qui ne fait pas de différence entre sujet et objet. Ici, se niche un projet somatopolitique. Je lis une forme de *tendresse radicale* dans la relation qui se tisse entre les interprètes et les spectateur.ice.s. Cette notion imaginée par l'artiste Dani d'Emilia, reprise par Emma Bigé dans son ouvrage *Mouvementements*, est définie comme le fait de « croire en l'effet politique des mouvements du dedans. La tendresse radicale c'est ne pas inciter pour être le centre de l'attention, c'est transiter dans des espaces que tu ne comprends pas »²⁶⁷. Ainsi, *enfant* propose en mettant sur un même plan humain et machine un décalage de l'hégémonie et en nous poussant à nous bouger dans nos a priori chorégraphiques²⁶⁸. C'est la condition de chose, dans un état pesant, épousant complètement la gravité qui place sur un pied d'égalité hypothétique les corps adultes et ceux des enfants.

Si cet état inconscient correspond également à celui des adultes dans la scène finale du spectacle, je peine tout de même à concevoir complètement à égalité les corporéités des adultes et celle des enfants dans la pièce. J'ai l'impression que les adultes font des enfants leurs choses dans certains passages. Cette fois, pas dans le sens que lui donne Ingold mais bien comme le fait de mettre une personne sous sa dépendance, dans un mouvement de domination. Je compare les adultes inconscients et manipulés par la machine à des marionnettes au placard mais cette métaphore ne me convainc pas pour qualifier les corps des enfants en scène dans la deuxième partie de la pièce. En effet, on touche à la poupée, des poupées à taille humaine. Le fait que les corps des enfants ne soient jamais suspendus et que, malgré le toucher parfois rude, tout soit fait pour ne pas créer de heurts dans leurs corps me donne l'impression de voir des poupées de porcelaine. Les membres et le visage sont blancs et solide, le reste du corps comme plein de coton. Les lumières

266 PERNIOLA Mario, *The Sex Appeal of the Inorganic*, Londres, Hardcover, 2004, p.109. (je traduis)

267 op.cit. *Mouvementements*, p.118.

268 Je me demande si la proposition *_p/rc_* (2022) d'Eric Minh Cuong Castaing, Aloun Marchal et Marine Relinger, qui fait cohabiter sur le plateau danseur.euse.s professionnel.le.s, enfants en situation de handicap moteur et des robots de téléprésence pour des enfants nous pouvant pas être eux même sur le plateau, ne pourrait pas faire l'objet d'une analyse pour éclairer cette dimension d'*enfant*.

blafardes d'Yves Godin accentuent la blancheur fade de leurs peaux et renforce cet imaginaire de la poupée. Les adultes debout portent chacun.e.s un enfant, dans un unisson iels jettent les enfants à la verticale à trois reprises. Cette image convoque immédiatement les poupées à taille humaine et en robe de mariée dans *Kontakthof*²⁶⁹ (1978) de la chorégraphe allemande Pina Bausch. Ici ce ne sont pas des poupées, les enfants sont bien vivants, mais ce qui persiste dans mon esprit ce sont les corps manipulables amassés.

Cette impression n'est pas du tout la même dans le dernier tableau où ce sont les adultes qui sont inconscients. En effet, si les adultes portent parfois les enfants d'une seule main, les suspendent dans les airs, les enfants même à cinq ne peuvent pas faire voler les adultes. Alors la manipulation est plus fragmentaire, il y a cette enfant qui porte la main d'une danseuse et lui tape sur la paume. Une autre qui tente de tirer un danseur allongé de tout son poids ou bien la petite fille qui se place derrière le dos d'une danseuse assise pour la soutenir. Le rapport de force nous est donné, le déséquilibre symbolique saute aux yeux même si l'insolence des adultes rejoint celle des enfants précédemment. La prédation d'un corps sur l'autre ne se renverse pas complètement. C'est en partie la différence de taille et de poids qui fait que les adultes restent les adultes. En ce sens, je pourrais poser l'hypothèse que la cohabitation des adultes et des enfants en passe par le fait que les adultes se plient à la précarité de l'enfance. J'ai la sensation que cet ensemble de corps réunis dans cette précarité pourrait faire écho avec la vision du rassemblement politique proposée par Judith Butler dans son ouvrage *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*. Si la philosophe s'attarde à parler d'une précarité matérielle, je me demande s'il n'existe pas une précarité d'apparition et symbolique propre à l'enfance et que le partage de cet état de vulnérabilité ne participe au fait de trouver une façon d'être ensemble à égalité en occupant « une zone, une visibilité médiatique »²⁷⁰, la portée de la Cour d'honneur se faisant écrin de cette visibilisation. Les corps des adultes ne sont pas à cet endroit de précarité mais sont « *comme* ce ou ces corps qui vivent dans [ces] conditions »²⁷¹.

On voit donc dans le cadre de *enfant* que la cohabitation des adultes et des enfants permet d'ouvrir la possibilité de transferts d'état de corps reposant sur nos mémoires de spectateur.ice.s et la persistance de leurs propres images que les enfants peuvent provoquer. Il semblerait tout de même que cet état d'inconscience soit un des vecteurs de l'égalisation par la vulnérabilité qui contamine la plateau.

269 Vu le 4 avril 2012 au Quartz à Brest dans la version avec les adolescent.e.s de plus de 14 ans. En revoyant une captation intégrale de *Kontakthof*, je réalise que cette scène est probablement un fruit de mon imagination et qu'elle n'apparaît pas dans la version à laquelle j'ai accès.

270 BUTLER Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. Christophe Jacquet, Fayard, 2016, p.18.

271 *Ibidem*.

b. Ouverture sur les enjeux d'un « coup de fraîcheur »

Si dans la partie précédente, les effets de transferts sont observés à l'intérieur d'une proposition dramaturgique, je me demande ce que pourrait produire ces effets à une plus grande échelle. Cette parcelle de la recherche s'articule comme une ouverture sur deux types de transferts entre adultes et enfants ayant une place dans le paysage chorégraphique.

Dans l'article, « Un « Je » d'enfant sur scène » que signent Agnès Dopff et Belinda Mathieu dans l'ouvrage *Politiser l'enfance* la chorégraphe Josette Baïz déclare : « Les enfants sont hyper ouverts, ils prennent les choses à bras-le-corps et avec sincérité. C'est un sacré coup de fraîcheur pour les œuvres ! »²⁷². La fondatrice du Groupe Grenade, créé en 1992 et composé d'enfants et d'adolescent.e.s professionnel.le.s s'est fait une de ses spécialités de reprendre des pièces de répertoires. Pour la soirée *Grenade, les 20 ans*²⁷³ (2011) célébrant comme son nom l'indique, les 20 ans de Grenade, la chorégraphe propose par exemple la pièce *Marché Noir* (1985) d'Angelin Preljocaj interprétée par des pré-adolescent.e.s de 11 à 14 ans. Les danseur.euse.s plus jeunes prennent quant à elleux en charge une reprise de *Mammame* (1985) de Jean-Claude Gallotta durant la même soirée. En 2007, le groupe reprend une autre pièce de ce même chorégraphe, la pièce *Ulysse* (1981), qui deviendra un des succès de la compagnie, le spectacle est d'ailleurs remonté en janvier 2025. En reprenant la rhétorique du « coup de fraîcheur » de Josette Baïz, je me demande dans quelle mesure le fait de faire danser ces œuvres à des enfants permet avant tout de sortir ces pièces de l'oubli. En ce qui concerne *Ulysse*, certains défendent le fait que de faire danser la partition à des pré-adolescent.e.s ou des enfants permet de mettre au jour « cette dimension adolescente dans la texture même du geste de Gallotta »²⁷⁴ et révèle la nature même de l'œuvre. Ce discours me semble avoir besoin de complexification, je me demande dans quelle mesure les imaginaires ont plaqué l'idée d'une fraîcheur sur l'œuvre, comme ils l'auraient fait avec n'importe quelles œuvres si ces dernières avaient finalement été reprises par des enfants. Comment ces incarnations prises en charge par des enfants, occupant alors un espace préempté par les adultes dans nos esprits, pourrait nous éclairer sur nos visions de l'enfance en tant que public adulte ?

Parfois, les échos avec des productions initialement créées pour des adultes sont plus discrets ou sont uniquement présents dans l'esprit des spectateur.ice.s. Je propose de parler d'effets de transparence et de l'exemplifier avec deux œuvres. Dans le passage des blocs de craie dans *promise me* de Kabinet K, ces derniers sont vecteurs d'un de ces effets de transparence. En plus de l'imaginaire de récréation convoqué, je vois une filiation assez nette avec la pièce *What the body*

272 art. cit. « Un « Je » d'enfant sur scène », p.191.

273 Vu grâce à une captation.

274 VERRIÈRE Philippe, « Comment Grenade a dynamisé *Ulysse*, et réciproquement », in YOKEL Nathalie, *Ulysse, Jean-Claude Gallotta*, Paris, Scala, 2024, p.90.

*does not remember*²⁷⁵ (1987) du chorégraphe flamand Wim Vandekeybus. Dans un des tableaux de sa pièce, les interprètes courent en cercle et jouent avec des morceaux de plâtre en forme de parpaings. Iels s'envoient les pierres d'un bout à l'autre du plateau et surtout les lancent en l'air et attendent qu'une autre personne les écarte de la trajectoire de chute de l'objet. Plus tôt ou plus tard, (c'est flou au vu des prises de vue et du montage), iels portent les parpaings en équilibre sur la tête, les yeux fermés. Cette action se retrouve de façon similaire avec les blocs de craie dans la proposition de Kabinet K, tout comme le fait de se jeter les pierres ou de les laisser planer au-dessus de sa tête. Cette résonance prend aussi place dans un terreau imaginaire lié au fait que la compagnie est également flamande. Il semblerait que dans *promise me* les enfants prennent des risques à leur mesure mais en reprenant une esthétique initialement préemptée par les adultes. Un autre exemple, encore plus ténu, est le cas de la proposition *WASCO* !²⁷⁶ (2024) de la chorégraphe Lisbeth Gruwez et du musicien Maarten Van Cauwenberghe. La pièce propose à 10 enfants âgés de 6 à 10 ans d'occuper un espace recouvert de bâches et de danser avec de grosses craies grasses et des pots de peintures qui sont allégrement versé sur le sol et les corps au son d'un enregistrement de jazz. L'apparition de la peinture est progressive. Au milieu de la pièce une petite fille se place au centre du plateau et déverse la totalité d'un pot de peinture jaune sur le sol. Elle s'agenouille, passe ses mains dans la matière, s'en applique sur le visage puis se met à plat ventre. Elle commence à glisser lentement pendant que d'autres enfants versent, à leur tour, de la peinture jaune sur le sol et se place sur le sol. La transparence est immédiate, par le seul nom de Lisbeth Gruwez, ce qui m'apparaît c'est *Quando l'Uomo Principale e una donna* (2004) de Jan Fabre. Cette pièce, solo conçu par le chorégraphe pour Lisbeth Gruwez la présente dansant nue dans une mer d'huile versée depuis des bouteilles fixées en l'air. Évidemment, les enfants ne sont pas nus dans *WASCO* !, pourtant la combinaison entre la matière glissante sur le sol, qui plus est jaune, et les gestes de glissades qu'amorce les enfants dans la peinture, regard planté vers le public, me renvoie directement à l'huile. Cet écho m'interroge et me met mal à l'aise, d'autant plus en ayant en tête les condamnations judiciaires visant Jan Fabre. Je me demande si la transparence est volontaire et ce qu'elle raconte sur la proposition qui se déroule devant mes yeux.

Je pense que ces reprises d'œuvres et ces effets de transparences peuvent être des façons de nous informer sur les filiations possibles entre les œuvres. Peut-être peuvent-elles aussi être une façon de complexifier l'idée des enfants reprenant des œuvres dont les imaginaires sont fondés sur des corps adultes comme nécessairement des « coups de fraîcheur » ?

275 La pièce n'est pas disponible en captation. Mes observations sont donc basées sur les *teasers* de la pièce disponible sur Internet ainsi que le court film *Roseland* (1990) de Walter Verdin, Octavio Iturbe et Wim Vandekeybus qui est basé sur la matière chorégraphique de ses trois premières créations *What the Body Does Not Remember*, *Les porteuses de mauvaises nouvelles* (1989) et *The Weight of a Hand* (1990).

276 Vu le 25 avril 2026 au Muziekcentrum De Bijloke à Gand.

Cette partie a mis en avant les conditions d'une cohabitation permettant de construire un dialogue entre adultes et enfants, et une égalisation entre les performeur.euse.s. Cette horizontalisation permet parfois de proposer une interprétation des spectacles en question comme des moyens dynamiques de l'incarnation de l'enfance. Ainsi, si les adultes danseur.euse.s investissent un état d'enfance, je propose une lecture de leurs gestes à l'aune d'une égalité de traitement dans la création et l'exploitation des pièces. La possibilité de la cohabitation au prisme de la mémoire plus ou moins lointaine des spectateur.ice.s, me permet de voir poindre les enjeux de réceptions de ces œuvres où des adultes incarnent des enfants. Je me demande donc comment cette pratique peut déplacer nos regards d'adultes spectateurs.

III. Questionner le regard de l'adulte spectateur

A. Instaurer une posture réflexive : conscientiser la place des adultes

Dans cette partie, je me demande comment s'invente la posture d'adulte regardant. Comment les corps des adultes incarnant des enfants et l'univers qu'ils transportent permettent de chercher une posture critique quant à nos places d'adultes et de mettre en avant les relations que nous entretenons avec l'enfance. La première partie s'attardera sur la façon dont les œuvres tentent de nous immerger dans l'enfance, via les souvenirs que nous avons de nos propres vies en tant qu'enfant. La seconde posera la question de l'adresse et de la réception des corps enfantins par un public adulte, d'une part pour politiser la place des enfants sur les plateaux, mais aussi pour faire apparaître notre potentielle prédation sexuelle.

A.1 Se souvenir de nos enfances

Quels modes d'accès à l'enfance ? Si une fois traversée, cette période devient un espace de projection et de fantasme pur, nous gardons tout de même des souvenirs plus ou moins limpides, plus ou moins lointains de nos enfances. Je me demande comment les artistes peuvent, en prenant appui sur ces derniers, tenter de remettre en jeu nos postures d'adultes spectateur.ice.s et d'en éprouver les limites.

a. Des références communes à la conjuration de l'oubli

Un ensemble de pièces présentes dans mon corpus semblent, pour mettre en avant leurs liens avec les enfances, convoquer des références partagées par un ensemble des membres composant le public. J'aimerais donc me pencher sur les références en question pour tenter de discerner leurs fonctions à l'intérieur des créations et la façon dont elles nous permettent ou non d'aller au-delà de certains mythes de l'enfance. Nos regards adultes sont pétris de références faisant écho à des souvenirs plus ou moins générationnels, nous permettant d'appréhender les œuvres que nous découvrons en les replaçant dans des périodes spécifiques. Pour parler des spectateur.ice.s de théâtre la chercheuse Marie-Madeleine Mervant-Roux parle d'ailleurs de « figure faite de strates de mémoires »²⁷⁷. Dans son texte, elle fait notamment référence aux différents spectacles qu'un.e spectateur.ice pourrait mettre en lien mais ces strates de mémoires, sont aussi celles des produits culturels (dessins animés, albums jeunesse...) que nous avons consommés enfants qui nous forgent

²⁷⁷ MERVANT-ROUX Marie-Madeleine, *Figuration du spectateur. Une réflexion par l'image sur le théâtre et sa théorie*, Paris, L'Harmattan, 2006, p.30.

en tant que futur spectateur.ice.s. Quelles sont alors ces madeleines de Proust qui nous permettent de retrouver des souvenirs de notre expérience de l'enfance ?

Un des types de références que je retrouve régulièrement dans les œuvres mettant en jeu des adultes incarnant des enfants, sont les mentions ou les évocations, plus ou moins explicites, des contes pour enfants. Dans *Le Grand Sommeil* de Marion Siéfert, le personnage campé par Helena de Laurens me renvoie, dès son arrivée sur le grand plateau, au *Petit Chaperon rouge*. Elle est vêtue en rouge de la tête aux pieds : legging, basket, chaussettes, pull, veste et jupe écossaise. Elle est également accompagnée de son petit baluchon en écho au panier dans le conte de Charles Perrault. Dans *enfant* de Boris Charmatz, Erwan Keravec, joueur de cornemuse, emporte la nuée d'enfants et d'adultes dans son sillage en marchant sur l'ensemble de l'immense plateau. L'image d'un musicien poursuivi par une horde d'enfants renvoie à l'imaginaire de la légende *Le Joueur de flûte d'Hamelin*, notamment retranscrite par les Frères Grimm. Si cette évocation me saute aux yeux, je me demande dans quelle mesure ma lecture n'est pas uniquement liée aux présences enfantines ou apparentées. Je me demande dans quelle mesure cela ne rejoue pas l'asymétrie sur laquelle sont basés les contes pour enfants. C'est-à-dire des récits qui étaient initialement adressés aux adultes, qui ont vécu une mutation et qui sont aujourd'hui produits par des adultes pour des enfants de façon verticale²⁷⁸.

Un autre type de référence utilisé sont des modes d'apparition de réminiscence des années 1990 et 2000 qui passe notamment par des clins d'œil à la culture populaire. À titre d'exemple, je peux citer l'introduction de la pièce *KID#1* de Joachim Maudet. Une voix dans la nuit du plateau. **TOM TOM TOM, TOM TOM TOM, TOM TOM TOM TODOOOM**. La musique que l'on nous chante a de faux airs du poème symphonique *Ainsi parlait Zarathoustra* de Richard Strauss, qui fait immédiatement écho à *2001 L'Odyssée de l'espace* (1968), elle résonne et nous fait entendre un plateau vide. Bien que sorti à la fin des années 1960, ce que le film convoque ici par la citation c'est la première partie de son titre. 2001 : ce sont les années collège de Joachim Maudet. D'ailleurs, cette période n'a de cesse d'être convoquée au long de la pièce, notamment par des mentions de la marque Diddl, succès commercial des années 1990 ayant inondé les cours de récréation. C'est d'ailleurs le morceau *Im blue* du groupe Eiffel 65 est sorti en 1998 qui clôt la pièce. *L'Étang* de Gisèle Vienne convoque de la même façon les années 1990 en combinant morceaux de musique et occurrences de références dans le texte²⁷⁹.

Bien que ces références me fassent parfois l'effet d'une madeleine de Proust et ainsi me

278 Ces réflexions sont issues de l'intervention de Mathilde Lévêque « La misopédie dans la littérature pour la jeunesse : évidence ou point aveugle ? » lors du premier colloque international sur la misopédie. Cette intervention est disponible sur YouTube en intégralité.

279 Le spectacle s'ouvre sur la musique *The Ride* de groupe DoubleN, B.O. du film *Lilya 4-ever* (2002) de Lukas Moodysson qui émane faussement d'un lecteur de radio cassette et Adèle Haenel fait référence à deux reprises à des marques ayant eu leur heure de gloire au début des années 2000 (Orangina et Cabury).

permettent de rendre moins flous certains souvenirs d'enfance, je me demande comment ces souvenirs peuvent être vecteurs d'une modification de ma posture de domination envers les enfants. La pensée de Tal Piterbraut-Merx s'impose ici bien vite pour nous prémunir de nos mémoires comme lieu d'émergence de fantasmes liés à l'enfance. Dans son article « Conjurer l'oubli. Pour une réminiscence politique de nos enfances »²⁸⁰, la philosophe tente de déplier les enjeux spécifiques des rapports de pouvoir entre adultes et enfants et cherche des clefs pour tenter de s'en extraire. Tal Piterbraut-Merx écrit :

Examinons [...] la structure des rapports adulte-enfant. Ceux-ci appartiennent à la grande famille des rapports de pouvoir (classe sociale, genre, race, etc.) et doivent être analysés en tant que tels. Un point d'importance les distingue pourtant de ces derniers : les rapports adulte-enfant s'organisent autour d'un schéma d'inversion nécessaire, en ce que tout adulte a un jour été enfant. Cela n'est pas le cas des rapports de classe, de genre et de race ; le caractère nécessaire de l'inversion est donc une spécificité du rapport d'âge. Cette caractéristique des rapports adulte-enfant produit un rapprochement phénoménologique inédit entre le pôle des dominant-es (celui des adultes) et celui des dominé-es (celui des enfants). En effet, l'adulte possède une expérience en première personne du statut d'enfant, bien que cela s'effectue sur le mode du souvenir ; la porosité entre les deux groupes s'en trouve considérablement accrue.²⁸¹

La domination adulte étant basée sur un renversement à l'intérieur de la vie d'un seul individu, la chercheur.euse s'interroge alors quant à l'idée d'un oubli. Iel se demande si l'effacement de la réalité de la condition d'enfance ne pourrait pas être lu comme étant la matrice de la domination que nous appliquons sur les enfants une fois devenus adultes. L'hypothèse du philosophe que « l'oubli de l'adulte vis-à-vis de son enfance est ainsi paradoxal : la mémoire opère son travail de sélection et de tri, et les souvenirs se parent d'un éclat nouveau, qui réhabilite l'exercice du pouvoir »²⁸². Pour lutter, Tal Piterbraut-Merx propose de « conjurer l'oubli ». Cependant, Sébastien Charbonnier précise, pour nous prémunir face à une erreur de compréhension de la conception de l'oubli par la chercheur.euse, que dans le cas précis le terme « oubli » ne désigne pas un « manque d'acuité mémorielle ». Cela reviendrait à des considérations quantitatives de nos mémoires. Ici « l'oubli » désigne plutôt « une déformation de la trame des souvenirs par construction de mythes sur l'enfance : l'innocence, la fragilité, l'irresponsabilité »²⁸³. Il faudrait alors se souvenir des conditions politiques de l'enfance et se rappeler avec de l'acuité de cette condition plutôt que de la reconstruire avec nos fantasmes. À titre d'exemple, Tal Piterbraut-Merx parle d'Annie Ernaux qui, dans son ouvrage *Mémoire de fille*, paru en 2014, revient sur le processus de remémoration de sa première expérience sexuelle à l'été 1958. À propos de l'ouvrage, la philosophe écrit : « ce qui me frappe dans le récit d'Ernaux, c'est cet acharnement délicat à vouloir ré-énoncer les conditions de possibilité d'un événement, à en retraduire les aspérités, le caractère

280 PIETERBRAUT-MERX Tal, « Conjurer l'oubli. Pour une réminiscence politique de nos enfances », in op. cit. *Politiser l'enfance*, pp. 33-37.

281 *Ibid*, p.35.

282 *Ibidem*

283 op. cit. *La Fabrique de l'enfance*, pp.68-69.

déplaisant sûrement pour l'adulte advenu »²⁸⁴. Il est probable que je puisse faire la même observation avec les ouvrages de Christine Angot, qui livre après livre, depuis *L'Inceste* en 1999, tente, en ressassant les mêmes souvenirs de l'inceste, de rendre au plus juste les souvenirs. Conjuré l'oubli, en d'autres termes, revient donc à « refuser le récit, fait par l'Adulte™, d'un certain passé »²⁸⁵, et donc construire avec effort sa propre mémoire.

Ainsi, ne pourrions-nous pas imaginer que les références mobilisées, aussi bien celles qui renvoient à l'univers du conte que celles qui renvoient aux années 1990 et 2000, participent à une amnésie de nos enfances ? Il faudrait, si l'on suit Tal Piterbraut-Merx, que ces références soient combinées à une activation d'une posture critique quant à la construction de ces dernières comme marqueurs d'enfance de façon individuelle. Je me demande dans quelle mesure le fait d'activer une forme de nostalgie ne participe pas à une généralisation des enfances éludant les expériences empiriques de ce qu'est l'enfance, empêchant une non-normée vision sur nos passés. Peut-être qu'une des solutions à cette hypothermie mémorielle serait d'utiliser les outils chorégraphiques pour placer le corps au centre de l'activité de remémoration de l'enfance ?

b. Les sensations au berceau : dans la peau du nourrisson

Pour éclairer cette intuition, du corps et de la sensation comme façon de nous rappeler à l'enfance avec plus d'acuité, j'écris sur une œuvre découverte par hasard lors de la saison dernière. Bien que ne concernant pas des enfants compris dans les jalons que j'ai posés comme cadre à cette recherche (7-12 ans), il me semble que l'originalité du dispositif concernant la façon de nous immerger dans l'enfance mérite une attention.

Ce samedi du début du mois de février 2026 je ne suis pas du tout au Phénix de Valenciennes pour nourrir ma recherche. Je suis heureux d'être là, j'ai un bon a priori sur la proposition de l'après-midi. C'est *L'Océan*²⁸⁶ (2026) d'Aliénor Dauchez. Elle, je la connais pour *Un renversement - von Don Giovanni*²⁸⁷ (2021), où elle se demande comment adapter la partition de Mozart pour en faire une production pornographique. Le hasard des plannings de spectacle fait que je suis de nouveau sur le point de découvrir une de ses créations. Dans le hall, une connaissance me dit qu'elle pensait bien me croiser là au vu de mon sujet de recherche, qu'elle a même failli m'envoyer un message pour me prévenir. Mon attention bascule, j'ai l'impression qu'à partir de maintenant je dois faire en sorte de tout garder en mémoire.

J'emprunte le large couloir vitré qui mène jusqu'à la petite salle du théâtre. Deux personnes nous demandent de retirer chaussures, sac et manteau et de les laisser dans ce lieu avant d'entrer

284 art. cit. « Conjuré l'oubli », p.37.

285 op. cit. *La Fabrique de l'enfance*, p.70.

286 Vu le 7 février 2026 au Phénix de Valenciennes.

287 Vu le 20 novembre 2021 au Théâtre Raymond Devos à Tourcoing dans le cadre du Festival NEXT.

dans l'espace de jeu. Nous sommes une vingtaine à attendre sur la moquette. On nous explique que la circulation est libre, qu'il ne faut pas hésiter à sortir si nous en avons besoin. Les portes s'ouvrent, l'entrée en salle est longue. Deux nouvelles personnes nous accueillent avant que nous entrions, une jeune femme me tend un verre à shot. Ce dernier est rempli d'un liquide transparent dans lequel trempe un morceau ressemblant à de l'algue verte. Le verre est surmonté de ce que je pense, un instant, être un parasol ; comme sur les cocktails. Dans les faits, il s'agit d'une paille dans laquelle est planté un faux tétin amovible en silicone. Je suis troublé. Une femme nous prévient qu'avant que le spectacle commence nous pouvons nous déplacer librement ; que nous pouvons essayer la **fleur de vibration** et les **sièges vibrants**. Le projet n'est pas bien clair, pour l'instant c'est surtout la gêne qui me prend. J'entends quelqu'un.e expliquer au loin que les chaises reproduisent les sensations qu'un nourrisson éprouve lorsqu'il est sur le ventre de sa mère. Le projet se dessine tout d'un coup, je regarde l'ami.e qui m'accompagne : la pièce est maintenant devenue un objet d'analyse. La gêne s'effondre. Je commence à boire le liquide transparent, il est très salé. On dirait des larmes. La succion est compliquée, les gorgées sont minuscules et j'ai peur de mordre le tétin²⁸⁸.

L'espace est un grand tapis blanc. Deux basses estrades se font face nous permettant de nous installer de part et d'autre du plateau, des espaces sont aussi prévus pour accueillir des personnes au sol sur des tissus imprimés jungle. Je commence à déambuler. Sur ma droite, une des performeuses est debout sur un grand bloc de bois, elle est habillée d'une grande blouse en fausse peau qui laisse voir ses seins nus en transparence. Elle porte un serre-tête au niveau du front qui fait couler de l'eau tout le long de son corps comme des larmes qui ne s'arrêteraient jamais. Elle bouge lentement ses mains ouvertes. C'est une fontaine d'eau salée. À nos pieds, deux performeur.euse.s sont allongé.e.s au sol, les bras et les mains en l'air comme flottant dans du liquide amniotique. Devant moi se trouve la **fleur de vibration** : ce sont de longues tiges de métal plantées dans un bloc posé au sol qui se terminent par des tétons de silicone comme ceux qui surmontent nos pailles. Il faut changer l'embout de la fleur avec le nôtre pour pouvoir y poser ses lèvres. Je me retrouve à genoux un tétin en bouche, ça vibre, j'ai l'impression de recevoir de l'air à travers le silicone. Je découvre la sensation de la succion qui permet de faire sortir du lait maternel d'un sein. Au fond de l'espace, j'ai repéré une chaise vibrante toute seule. Les trois autres sont juste à côté de l'entrée. Il faut s'y installer à plat ventre. L'assise est inconfortable, je suis complètement à plat. La chaise ne me permet pas de me tenir autrement qu'écrasé contre le bois. Là où ma tête se dépose, il y a une fausse peau et ça vibre. Je ferme les yeux et j'entends comme les battements d'un cœur. Je réalise que ce moment nous plonge dans des sensations enfantines et par l'empirisme nous fait goûter à ce que

288 On nous fait boire trois autres breuvages durant la pièce : du faux lait maternel à base de yaourt, une boisson à base de feuille de vigne et une boisson goût cola et épices.

peut être le fait d'être un nourrisson. Nous éprouvons et incarnons un état que nous avons oublié.e.s. Je ne reste pas longtemps assis, ça va commencer. Une captation est en cours de réalisation, je me place pile sous une des caméras qui filme en plan fixe. Ce premier moment participe à notre mise en condition, permet de nous rendre perméable à la suite de la proposition.

Le début, c'est *La Mer* de Charles Trenet chantée lentement, en détachant toutes les phrases les unes des autres. Les deux performeur.euse.s qui avaient l'air de flotter dans du liquide pendant que nous expérimentions les différentes possibilités du plateau, se mettent à basculer. Iels font des culbutes, les dos ronds servent d'appuis. Iels se rapprochent l'un.e de l'autre, se saisissent brusquement une main, une épaule ou une cheville. Ce sont des nourrissons qui interagissent ensemble. Pour l'instant, je doute encore que les corps des adultes trouvent des coordinations de nourrissons simplement en étant au sol et en utilisant leurs fesses pour se déplacer. Une séquence me donne tort un peu plus tard. Maintenant, iels sont trois à « faire les bébés »²⁸⁹ et iels se placent sur les trois **sièges vibrants** proche de la porte par laquelle nous sommes entré.e.s. Elleux ne sont pas à plat ventre sur les chaises mais bien assis.es bien droit.e.s sur des coussins et face à nous. Je suis à l'opposé de l'espace, je vois assez mal les visages mais devine des grimaces, puis les voix prennent l'espace. Iels chouinent fort, ce ne sont pas des mots mais juste un brouhaha de bruits de gorge indistincts. Je conscientise, à rebours, qu'en se plaçant sur les chaises où l'on nous a invité.e.s à nous asseoir au départ de la représentation nous sommes placé.e.s sur la même échelle que les interprètes. Il y a une contamination par correspondance entre nos tailles. Si je suis sur le même plan que ces adultes en train de faire les nourrissons, si le téton est si gros pour moi aussi alors c'est que je suis à échelle de nourrisson. Le seul élément qui aurait pu nettement mettre en échec cette sensation est la présence de véritables enfants en bas âges durant la représentation. En effet, le spectacle est interdit aux enfants de plus de 2 ans. La salle est donc peuplée d'enfants qui n'ont qu'une seule envie : partir à la découverte de l'immense tapis blanc. À plusieurs reprises, l'un ou l'autre des bébés présents s'est approché des performeur.euse.s faisant les nourrissons. Se contractant de toutes ses forces dans la position assise un des enfants se déplace rapidement en prenant appui sur les bords externes de ses pieds. Le rapport d'échelle, dans ce cas, se retrouve mis en échec mais la comparaison directe des gestuelles et le partage d'un espace sans distinction permet tout de même de conserver une forme de trouble.

Il semblerait que les expérimentations ouvrant la pièce, leur façon de nous confronter à des sensations inédites reproduisant celles oubliées de nos enfances, puissent être un levier de la conjuration de l'oubli. Peut-être que d'autres pièces performatives ou chorégraphiques prennent en charge des sensations liées à l'enfance de façon plus tardive. Je me demande cependant dans quelle mesure, une fois la sensation provoquée, ce genre de proposition demande une distanciation critique

289 Il s'agit de Dessa Ganda, Laurène Loctin et Josephine Mühle.

pour faire émerger la possibilité de « conjurer l'oubli » comme l'entend Tal Pieterbraut-Merx.

A.2 Être dans le gradin : poser le regard sur des enfants

Dans les différents cas qui nous occupent, ayant exclu de mon corpus les pièces adressées à un jeune public, une dichotomie entre le gradin et le plateau s'impose très vite. En effet, dans la majorité des cas je retrouve des enfants ou des adultes incarnant des enfants sur la scène et en face un parterre presque exclusivement composé d'adultes. Je me demande ce que produit cet écart et quels effets ce dernier peut-il avoir. Être sur le gradin en tant que spectateur.ice adulte revêt, à certains égards, une responsabilité quant au discours que nous produisons sur les œuvres mettant en jeu des enfants. C'est au prisme de la réception critique du spectacle *enfant* de Boris Charmatz que nous tenterons de déterminer comment le regard adulte n'a cessé de politiser la pièce mais aussi d'euphémiser ou renforcer la violence qui pourrait en émaner. Je proposerai ensuite de rendre compte d'une expérience de spectateur m'ayant permis de saisir en quoi le fait d'assister à un spectacle mettant en jeu des enfants peut nous permettre collectivement de conscientiser notre prédation sexuelle envers les enfants en tant que groupe.

a. Le regard des adultes qui pervertit et politise : les critiques face à *enfant* au Festival d'Avignon

La première fois que je découvre *enfant* dans son intégralité, je suis assis à l'étage du café La Moulinette à Lille en 2025, bien loin d'Avignon et de 2011. J'exulte de découvrir enfin cette pièce, je suis fasciné par ce petit garçon en tailleur qui ne peut résister au fait d'ouvrir les yeux pour tout de même regarder ce qui se passe proche de lui. Il y a aussi cette petite fille qu'un danseur berce de ses mains gigantesques. Il y a Maud Le Pladec allongée sur le corps d'un des enfants, l'image frappe. Ce qui me foudroie ce sont les images de violence, le rapport à la sexualité qui imbibe la pièce. Si je politise *enfant*, je me demande quelle réception cette dernière a provoqué en 2011 au moment de sa création. À l'aide d'un corpus d'articles de presse nationale je me demande alors : comment la critique journalistique autour de *enfant* lors du Festival d'Avignon 2011 a pu contribuer à politiser l'œuvre et/ou sa réception ? Comment la confrontation de la critique avec cette pièce peut être un symptôme de ce que les adultes projettent sur les corps d'enfants, à la fois en termes de perversion mais aussi sur le plan d'une euphémisation de la violence.

Mon corpus pour cette observation se compose d'un ensemble d'articles ne prenant pas en compte ceux écrits avant la création de la pièce, permettant ainsi de prendre en compte la réaction du public et des enjeux d'ordre esthétique au-delà du processus de création, sur lequel une majorité d'articles reviennent tout de même. Ainsi, j'exclue l'ensemble des reportages publiés dans le *Ouest-France*, Boris Charmatz étant directeur du CCN de Bretagne à l'époque (Musée de la danse). Le quotidien a en effet proposé un récit feuilletonnesque de la construction de la pièce. Je vais

m'attacher à mettre en dialogue quatre articles. D'abord, les trois pages que consacre le quotidien *Libération* à la création dans son numéro du week-end, intitulé « "enfant" à corps perdu »²⁹⁰ écrit par Marie-Christine Vernay et qui ouvre les pages culture. Ensuite, toujours à l'échelle nationale, je me penche sur le dossier datant du 11 juillet que propose *L'Humanité* et intitulé par Marie José Sirach : « Envol d'enfants pas sages dans la Cour d'honneur »²⁹¹. Ensuite, toujours à échelle nationale mais du côté belge je m'attarde sur un article du journal *Le Soir* écrit par un.e auteur.ice inconnu.e et titré « Boris Charmatz secoue l'enfance à Avignon »²⁹². Enfin, je m'appuie sur un article publié dans l'édition nationale du journal *Le Parisien*, nommé *Aujourd'hui en France*, dans lequel Thierry Dague écrit sous le titre « Avignon, un jeu d'enfant »²⁹³.

Dans un premier temps, il semblerait que le climat de création de la pièce lors du 65^{ème} Festival d'Avignon participe activement à politiser la pièce de Boris Charmatz. En effet, il semblerait que le contexte de cette édition soit propice à des pièces et/ou actions politiques. Si la pièce ouvre la Cour d'honneur, l'article de *Libération* débute sur une description de l'ambiance dans le public le soir de la première. Marie-Christine Vernay nous apprend que la représentation a débuté par un « geste chorégraphique du public » qui, acclamant la lecture d'un texte du Syndeac s'est ensuite « retournés en direction du ministre » et que « l'ovation [s'est transformée] en bronca ». Le discours du Syndeac pointant l'état délétère du spectacle vivant a donc introduit un commun, une énergie de lutte dans l'assemblée. Commencer l'article par cette remarque, ancre la pièce dans un contexte politique et semble faire infuser sur cette dernière la force commune agissant dans la Cour. Si *Aujourd'hui en France* et *Le Soir* ne font pas état de cette introduction mouvementée, *L'Humanité* prend la décision d'en faire un encart, isolé du corps du texte concernant la pièce - qui quant à lui débute par une description des applaudissements qui ont salué la prestation des enfants et des danseur.euse.s à la fin de la représentation. L'encart intitulé « Bronca pour un ministre » fait état du climat préélectoral (que la journaliste place comme raison principale du retournement de la foule envers Frédéric Mitterrand - ministre de la Culture de l'époque) - de ce fait, en isolant le texte du récit de la pièce, le journal tend à séparer cette intervention du projet artistique porté par Boris Charmatz. *Le Soir* tient également compte de la présence du ministre, mais sur un mode beaucoup plus humoristique et tourné en dérision par les enfants eux-mêmes. En effet, l'article de Thierry Dague donne la parole aux enfants sous formes de verbatims et relate un commentaire d'un dénommé Théotime : « en plus, le ministre est venu nous parler, s'enthousiasme Théotime. Il nous a dit que c'était super, mais il doit dire ça à tout le monde ! ». Cette remarque paraît innocente et propose la vision impressionnée d'un enfant face à la machine institutionnelle que représente le

290 VERNAY Marie-Christine, « "enfant" à corps perdu », *Libération*, 2011, pp.18-19.

291 SIRACH Marie-José, « Envol d'enfants pas sages dans la Cour d'honneur », *L'Humanité*, 2011, pp.14-15.

292 Auteur inconnu, « Boris Charmatz secoue l'enfance à Avignon », *Le Soir*, 2011, p.32.

293 DAGUE Thierry, « Avignon, un jeu d'enfant », *Aujourd'hui en France*, 2011, p.29.

Festival D'Avignon. Cependant, en faisant paraître cette remarque, le journaliste pourrait presque tourner en dérision la présence du ministre, qui se doit d'être là et de dire que ce qu'il voit est bien.

Je note que les journaux font état de liens avec la programmation présente et passée du festival. Ce n'est pas le lieu qui est contextualisé mais plutôt un lien fort tissé avec des choix de programmations. Ainsi, *Aujourd'hui en France* se contente de mentionner, à la fin de son article, la présence d'enfants sur le plateau dans le reste de la programmation avec le *Petit Projet de la matière* monté par Anne-Karine Lescop et *Sun* (2011) mis en scène par Cyril Teste. Quant à lui, *Le Soir* propose une comparaison critique en définissant la pièce de Cyril Teste comme « mignon et consensuel comme un épisode des Bisounours *high-tech* » et la reprise d'Odile Duboc comme « sympathique » mais « trop approximative » marquant d'emblée un nivellement entre les pièces. Il termine d'ailleurs son article en supposant que l'aventure des enfants avec Anne-Karine Lescop « fut belle » mais qu'il estime que le résultat n'ait « pas eu besoin d'être montré dans le cadre du festival ». Cette comparaison semble vouloir démontrer l'exceptionnalité du travail proposé par Boris Charmatz, la chargeant du mérite d'une belle aventure mais également d'un objet esthétique percutant, en ce sens nous sommes au-delà d'un projet d'EAC et plus proche d'une démarche professionnelle. D'autres journalistes s'attachent à faire des liens avec l'histoire de la danse comme *Libération* qui propose un parallèle avec la pièce *Les Survivants* (1983) de Jean-Claude Gallotta. En effet d'après Marie-Christine Vernay, « le joueur de cornemuse [présent dans le dernier tableau de la pièce] rappelle Jean-Claude Gallotta poursuivi par une horde d'enfants tous nus mais en chaussures et socquettes dans [...] *Les Survivants* qu'il créa au début des années 80 ». Cette référence pointue, place les enfants de *enfant* dans une position ambiguë, portant une symbolique similaire à ceux apparaissant nus dans la pièce de Gallotta. *Libération* semble faire de la pièce de Boris Charmatz une réactivation à l'orée des années 2010, une nouvelle chose irreprésentable. Les journalistes font également la part belle à la scénographie, ne manquant pas de préciser que cette dernière était déjà apparue dans *Régi* (2006), une précédente pièce du chorégraphe. En traçant le parallèle avec cette pièce, les textes rappellent que cette pièce était portée en partie par Raimund Hoghe, soulignant ainsi le fait que le chorégraphe est coutumier des corps « non-ordinaire ». L'ensemble de ces références semblent remplir *enfant* d'une charge politico-historique, faisant de Charmatz l'héritier d'une histoire plus large et légitimant sa démarche.

Je vais maintenant m'attarder sur la contextualisation de la condition enfantine, qui irrigue l'ensemble des articles que j'ai pu trouver et qui tend, en proposant une lecture subversive et parfois même provocante de la pièce, à politiser son contenu et les rapports qu'entretiennent adultes et enfants au plateau malgré des euphémismes parfois criants. En effet, l'ensemble des articles qui composent mon corpus parle d'images évoquant la pédocriminalité. Dans un premier temps, on trouve dans les articles un champ lexical de la sexualité. *Libération* évoque « le rythme d'une fornication » et « un plateau qui branle » pour définir la scénographie de la pièce, puis parle d'une

danse avec beaucoup de « sensualité ». *L'Humanité* utilise la formule frontale « les enfants dorment encore tandis que les danseurs leur passent sur le corps » après avoir évoqué des « corps emmêlés ». L'ensemble de ces formules tendent à décrire un imaginaire où sexualité et enfance cohabitent. Puis, tout le monde finit par mettre les pieds dans le plat. Ainsi, pour *Libération* « il y a du politique, ou comment les majeurs et les mineurs peuvent se réapproprier le corps de l'enfant, dans une société hantée par la pédophilie » - c'est la cohabitation spectaculaire entre enfant et adulte qui semble faire politique et évoquer la pédocriminalité. On dirait que la substance politique de la pièce jaillit de son projet initial, au-delà du rendu final de la proposition en elle-même. *Le Soir* considère la pièce comme une « dénonciation subtile d'une certaine manipulation de l'enfance mais aussi du politiquement correct qui voit désormais de la pédophilie à tous les coins de rue ». Ici, la posture me semble moins claire, je n'arrive pas à saisir si la pièce pouvait proposer ces images ou si c'est le public qui le lierait au prisme de la pédocriminalité. La phrase sonne presque comme un reproche qui calquerait ce message de dénonciation au lieu de se concentrer sur « le formidable travail du corps et [la] maîtrise parfaite de l'énergie enfantine » loué plus haut dans l'article. Comme dit plus haut, l'image des adultes qui « passent sur le corps » des enfants proposée par *L'Humanité* semble faire état d'une forme de violence envers les enfants. En plus de cette image la journaliste affirme que « par les temps qui courent », il faut une « certaine dose de courage pour monter un spectacle [comme enfant] » car « on se doute des a priori ». Encore une fois, en négatif, c'est un climat propice à la pédocriminalité qui est dénoncé à demi-mots. Plus tard, la journaliste réaffirme sa position en parlant d'enfants « objets de toutes les convoitises, économiques, affectives, sexuelles » qui ici « conjurent l'obscurantisme ». Ainsi, c'est un contexte de violence et de crainte quant à la sécurité des enfants qui porte *enfant* en « plaidoyer » - formule que nous devons une nouvelle fois à *Libération* - de la cause enfantine et comme étendard d'une vision politisée de leurs relations avec le monde adulte.

Je vois, en plus des violences sexuelles, se dessiner en filigrane une violence plus dissimulée, celle des bébés secoués. En effet, *L'Humanité* use de cette image lors de sa description de la pièce. *Le Soir*, quant à lui, en titrant « Boris Charmatz secoue l'enfance à Avignon », semble en faire sa préoccupation. Je reste cependant perplexe quant au peu de référence trouvé à l'utilisation du morceau *Billie Jean* du chanteur pop Michael Jackson qui m'a fait l'effet d'un électrochoc au moment du visionnage de la pièce. Il est probable que l'impact de cette musique ne soit pas le même avec 15 ans de recul sur les accusations portées à l'encontre du chanteur qui charge la pièce d'un enjeu militant et de dénonciation. Il est probable que cela soit d'autant plus vrai depuis 2019 et la diffusion sur documentaire réalisé par Dan Reed, *Leaving Neverland* (2019), qui a propulsé les affaires sur le devant de la scène - même si les accusations étaient déjà rendues publiques depuis 1993 et 2003. Au-delà du déséquilibre souligné par les lectures par les journalistes - et dont Boris Charmatz joue, je crois - se situe une autre posture dans le texte publié dans *Le Soir*.

En effet, pour répondre aux critiques qui affirment que le directeur du Musée de la danse « instrumentalise » les enfants, le journaliste pose l'hypothèse qu'en vérité Boris Charmatz met « adultes et enfants dans un même panier ». Peut-être que le politique ne tient finalement pas à la scission creusée par la pièce mais plutôt à ce qui rapproche petit et grand corps dans un même lieu et peut-être dans un même état de corps. C'est également l'analyse de la construction de la pièce *en glissement* que je propose plus haut dans le mémoire.

Je précise ici également que ce qui politise et dans un sens légitime la démarche de Boris Charmatz auprès du grand public et de la critique, c'est aussi l'éthique de travail relatée dans les différents articles de presse. Dans *Aujourd'hui en France*, Thierry Dague a même fait de cette démonstration son cheval de bataille. En effet, le journaliste précise que les verbatims de l'article ont été récoltés lorsque les enfants « pataugent avec leurs 23 copains ». Il insiste, comme pour rassurer son lectorat, sur le nombre de demi-journées travaillées par les enfants (vingt-trois) et sur l'ambiance « comme une colo ». Il glisse que cinq animateurs sont dédiés au groupe à temps plein - soit environ un animateur pour cinq. Les autres articles ne se faisant pas le porte-voix de la parole enfantine présuppose du plaisir que pourrait prendre les enfants qui dansent une « joyeuse sarabande » pour *Le Soir*, qui « heureux, ne se lassent pas de saluer » pour *L'Humanité* ou encore qui « ne souffrent nullement » pour *Libération*. L'ensemble de ces considérations semble tendre à désamorcer les craintes du public et porter un peu plus sur un piédestal le projet considéré, en ce sens, à bien des égards comme exemplaire.

Après la lecture de ces articles, une question apparaît cependant à la lumière de Stephen Wright et de son article « Spy art : infiltrating the real »²⁹⁴. Dans son article, le critique d'art et commissaire d'exposition prend position en pensant les œuvres engagées. Il pose l'hypothèse que l'art engagé est désarmé par nature s'il se présente comme de l'art, qu'il ne peut être actif que s'il n'est pas assigné à être de l'art. Il plaide pour une apparition d'artistes clandestins, qui ne signent pas leurs œuvres pour ne pas que l'artiste soit, au final, le seul gagnant dans le processus en place dans l'œuvre engagée en question. Je m'interroge alors : qui profitera du bénéfice de la pièce ? Les constructions des articles et les formules choisies renvoient au fait que c'est Boris Charmatz qui récolte les lauriers de cette démarche artistique. À titre d'exemple, *Libération* salue le talent du chorégraphe à construire des partitions et à maîtriser « l'espace, le temps et le groupe ». *L'Humanité* prend le parti de souligner qu'il faut « une certaine dose de courage [pour monter ce genre de pièce] », d'ailleurs cette phrase est mise en exergue au centre de l'article. Plusieurs fois, les journalistes utilisent le verbe « oser » pour caractériser la démarche entreprise par le chorégraphe. Je ne vois que des descriptions concernant les enfants présents dans le spectacle et je suis encore interpellé par ce qu'écrit Marie-Christine Vernay pour *Libération* : « rien de tel qu'une

294 WRIGHT Stephen, *Spy art : infiltrating the real*, Mutualart, [en ligne], 2006.

scène éclairée par Yves Godin [qui signe la création lumière] pour les rendre beaux, qu'ils soient grassouilleux, secs, grandes gígues, minuscules ». Le mérite de la beauté de la pièce revient donc à Yves Godin et non pas aux enfants, à leur présence ou leur qualité d'écoute. L'engagement des enfants ne semble transparaître que pour souligner l'attention que l'équipe artistique a mit pour créer un cadre propice à la création. Ainsi, quand *L'Humanité* utilise le terme de plaidoyer pour définir la pièce, j'ai l'impression qu'on applaudit l'avocat star du barreau plutôt que le résultat du procès.

Il semblerait que le traitement journalistique de *enfant* au moment de sa création prenne la pièce en étaux. D'un côté la mise en avant des conditions de travail des enfants et l'imagerie convoquée lors des analyses tend à politiser l'enfance et les rapport adultes-enfants alors même que certains creux analytiques semblent proposer une lecture qui lisse les traits saillants de la pièce. De plus, les observation relevées dans cette partie tendent à réaffirmer une forme de domination des adultes spectateurs face aux enfants performeurs, ne rendant pas toujours grâce à leur place centrale sur le plateau, préférant mettre en avant le travail de gestion des adultes.

b. Conscientiser notre potentielle prédation sexuelle

La disposition binaire – adultes dans les gradins et enfants dans la salle – a parfois tendance à induire l'impression que les adultes surveillent les enfants. En effet, en proposant une scénographie que je pourrais apparenter à un parc de jeu. Les spectacles donnent parfois l'impression, qu'en tant qu'adulte, nous surveillons une cour de récréation, qui plus est si l'on repense à la présence des maîtres et maîtresses statiques en opposition aux enfants courant par monts et par vaux. Au-delà de cette dimension qui éclot vite, mais reste souvent dans un registre superficiel, à l'image de l'impression fugace de devoir surveiller l'enfant qu'incarne Joachim Maudet au tout début de la dernière partie de *KID#1*. La dichotomie adultes/enfants devient le berceau d'une réflexion sur l'effet que nous pouvons avoir en tant que groupe adulte face aux enfants.

Pour illustrer cette possibilité, je propose de revenir sur mon expérience devant le spectacle *The Beach*²⁹⁵ (2025) de la metteuse en scène et performeuse Sarah Vanhee qui, bien que mettant en scène des adolescent.e.s, me permet d'ouvrir une nouvelle possibilité de mise en relation entre adultes et enfants dans le cadre spectaculaire.

Je suis assis au premier rang. La scénographie représentant une plage de tissus et de tulle déborde du plateau et vient presque jusqu'à mes pieds. Dans sa pièce, Sarah Vanhee propose à un groupe de 11 adolescent.e.s de 14 à 18 ans²⁹⁶ de prendre la parole sur les questions de désir et de

295 Vu le 21 novembre 2025 au Grand Bleu à Lille dans le cadre de Festival NEXT.

296 Il s'agit de Luka Arlauskas, Alie Camara, Hajdar Hucic, David Kansuah, Eden Meire, Robin Saenen, Zoa Smets, Gloria Smits, Chahd Snoussi, Maysem Touzani et Lennert van der Made.

sexualité. Les textes que nous entendons ne sont pas écrits par les personnes présentes sur le plateau ; ils ont été préalablement rédigés par d'autres adolescent.e.s²⁹⁷ lors d'ateliers menés par la metteuse en scène. Pendant un peu plus d'une heure, les réflexions se développent en voix off comme les pensées des performeur.euse.s sur le plateau. Iels se demandent ce que pourrait être du sexe « non conservateur », iels dissertent sur l'exposition de leurs corps dans le cadre estival de la plage ou encore sur cette amie si chère à leurs cœurs qu'iels désirent en secret. Bien que présentée au Grand Bleu, salle de spectacle spécialisée dans les spectacles adressés à la jeunesse, la pièce est présentée dans le cadre du Festival NEXT. Ce dernier est majoritairement fréquenté par une population adulte, même si une classe de lycéen.ne.s était présente dans la salle le jour où j'ai découvert la création.

J'ai l'impression qu'un non-dit plane sur toute la pièce : que faire de ces corps encore juvéniles et à moitié dénudés devant un parterre d'adultes ? Comment contrecarrer la possible d'érotisation de corps mineurs ? Je regarde cette jeune fille en short et haut de maillot de bain en train de prendre des poses suggestives avec un téléphone, et ce jeune homme en train de *twerker* en maillot de bain. Si la pièce semble convoquer des souvenirs ou des réalités adolescent.e.s, ce qui est ici à remettre en cause est plutôt de l'ordre de l'adresse. Qui parle à qui ? Est-ce vraiment une pièce regardable par un public composé d'adultes ? Lennert van der Made est debout à l'avant-scène sur le tissus bleu, sa voix en off raconte en néerlandais et l'écran des surtitres affiche :

Moi et ma mère dans un parc aquatique. On monte les escaliers, jusqu'en haut, vers le toboggan. En haut, elle demande : "Toi ou moi en premier ?" "Toi d'abord", je dis. La lumière rouge près du toboggan passe au vert. Ma mère disparaît dans le trou, et la lumière redevient rouge. C'est une petite zone d'attente, où je suis seul, mais pourtant, je sens des yeux sur moi. Je veux l'ignorer mais je suis trop curieux, donc je me retourne. Je vois un homme, la quarantaine. Il est là, en maillot de bain, à me regarder. Il me déshabille des yeux. Je vois qu'il est complètement submergé par son désir. Je ne suis pas bête, je le vois. Je continue à le fixer. J'essaie de l'attaquer du regard. Car un enfant de 10 ans aussi sait fixer du regard. Je veux qu'il sache qu'il est observé, dans l'espoir qu'il arrête. Mais il ne le fait pas, il continue de regarder. Lentement, très lentement, il baisse les yeux. Ma tête, mes cheveux, mon cou, mon thorax. Mon nombril : il s'y arrête un instant, mais il reprend. Lentement, son regard se dirige vers mon maillot de bain rouge, mes genoux, mes orteils. Il frotte désormais le bord de son maillot de bain. Il me regarde dans les yeux pour voir quelle réaction ça susciterait. Mais je ne fais rien, je ne peux rien faire. Qu'est-ce que je devrais faire, et est-ce que ça m'aiderait ? Je suis complètement perdu.²⁹⁸

En proposant une adresse frontale au public et en faisant état d'une agression qui en passe par le regard, l'adolescent nous renvoie à nos propres yeux en train de le dévisager. Un effet miroir peut être provoqué entre la situation qui nous est racontée et celle que nous sommes en train de vivre. En effet, la frontalité du théâtre renforce la dualité plateau/public (accentuant ainsi la relation regardant.e.s/regardé.e.s) et l'ambiance aquatique du souvenir de piscine peut renvoyer à celle de la

297 Il s'agit de Rachel, Rein De Koninck, Isaac De Praetere, Maute Genbrugge, Eden Meire, Brik Patteet, Madelief Sannen, Ayman Sitiane, Lennert van der Made et Isadora Verzwyl.

298 Texte du spectacle distribué avant et après la représentation.

scénographie en forme de plage. En étant positionné à l'extrémité du gradin à cour je suis obligé de me tourner complètement pour l'observer à jardin. Mon champ de vision englobe à la fois les performeur.euse.s et le public qui les regarde. Je vois donc en action la mise en exergue de ce que l'adolescent est en train de décrire, un regard qui « déshabille » ou qui lèche. Je prends conscience de la façon dont je l'ai regardé lui et ses congénères. Comment mon regard a glissé du haut en bas de leurs corps à chaque fois qu'une nouvelle personne faisait son entrée sur le plateau. Nous sommes en tant qu'adulte renvoyé à nos propres biais qui auraient pu nous laisser oublier le fait que le plateau est peuplé de personnes encore mineures. Même si j'ai l'impression que cette scène émerge trop tard dans la chronologie de la pièce, en laissant le temps à des regards prédateurs de s'installer, je ressens un soulagement immense à ce moment-là. Je lâche un instant mon état de vigilance à la composition et aux réactions de la salle en la déléguant au choix de la metteuse en scène. Je conscientise immédiatement la place que cette dernière a dans mon expérience de la pièce et comment elle permet de défendre en direct les corps sur scène d'une possible érotisation.

B. Responsabiliser les adultes : sexualisation et ambiguïté

J'en arrive donc à la question frontale de la sexualisation des enfants. En effet, si dans *The Beach* cette sexualisation semble interrogée, il me paraît important que les violences sexuelles sur mineurs soient prises en compte dans un système pour réaliser nous sommes loin de cas particuliers ou isolés. Un rappel des chiffres permet de prendre la mesure du phénomène. La Commission Indépendante sur l'Inceste et les Violences Sexuelles Faites aux Enfants (CIIVISE) estime à 160 000 le nombre d'enfants victimes de violences sexuelles chaque année, soit un enfant victime de viol ou d'agression sexuelle toutes les 3 minutes. Dans 81% des cas, l'agresseur est un membre de la famille, on estime d'ailleurs que le nombre d'enfants incestés revient à environ 3 par classe. Je rajoute qu'en moyenne, les victimes avaient 8 ans et demi au début des violences²⁹⁹. Un système de violence comme celui que dépeint ces chiffres nimbe nécessairement notre façon de recevoir les œuvres mais également la construction de ces dernières³⁰⁰. Comment, au-delà des chiffres, la domination sexuelle prend-elle corps dans nos imaginaires esthétiques, au creux de nos réceptions et des créations chorégraphiques ? Je propose d'examiner, par le biais de deux figures, le *twink* et la *lolita*, ces paradigmes de lecture du geste enfantin liés à la globalisation des violences sexuelles sur les enfants, et ce en se demandant comment le fait d'incarner des enfants en tant qu'adulte peut permettre de déjouer cette domination.

299 Ces chiffres sont issus du rapport de la CIIVISE, *Violences sexuelles faites aux enfants : « On vous croit »*, publié le 17 novembre 2023, téléchargeable en ligne (<https://www.ciivise.fr/le-rapport-public-de-2023>).

300 C'est par exemple ce que cherche à explorer la performeuse et metteuse en scène brésilienne Carolina Bianchi dans son spectacle *The Brotherhood* (2025) – vu au KVS à Bruxelles le 10 mai 2025 – où elle démontre comment les structure cohésive de domination masculine et sexiste structure jusqu'à son imaginaire de création, et celui du public par extension.

B.1. Le *twink* : repenser les filtres de la communauté gay

Au centre à l'avant-scène, Joachim Maudet surgit de sous le tapis bleu. D'abord, juste le bout du nez, puis les mains et le crâne. C'est la fin de *KID#1* et le titre *I'm blue* du groupe Eiffel 65 s'enclenche fort dans les enceintes. Il soulève tout ce bleu avec le dos voûté, pousse pour faire céder le *gaffer* qui le colle sur le sol de la salle de spectacle. Une fois debout, le corps de Joachim exulte. La musique semble plus entraînante. Il décolle complètement le tapis, s'empêtre dans la matière et manque de tomber plusieurs fois sous l'effet du scotch qui se rompt. Il fait de la grande bâche une cape, court dans l'espace pour la faire voler. Le buste en avant, il semble prêt à s'élancer contre le mur à tout moment. Il s'arrête dos à nous, les coudes recroquevillés contre son buste. Le tapis devient ensuite une robe, il défile. Ses mains sont distraites, il en rentre une dans sa poche, elle ressort aussi vite. La danse émerge, gauche, on dirait un dessin animé. Il saute d'un bloc, les jambes soudées et les bras ouverts à l'horizontal. L'hésitation et la lenteur de la partie précédente ont disparu au profit d'une danse joyeuse et foutraque, les bras jetés vers le haut, la nuque cassée en arrière. Il est en constant déséquilibre, se fourvoie dans des identités juvéniles instables. Il tergiverse. Il a aussi les yeux pétillants, et regarde le public de biais. J'ai l'impression qu'il s'adresse à moi directement, qu'il vérifie si je le regarde encore. À L'Étoile du Nord, il s'accroupit contre le mur du fond, ses fesses ressortent vers jardin, le regard en l'air. Je me surprends à le sexualiser, j'associe cette figure au loin sur la scène à un *twink* : « provenant de l'argot gay anglais signifiant « minet », le *twink* correspond au jeune homme, glabre, fin, candide, qui cherche à faire des premières expériences de la sexualité entre hommes »³⁰¹. L'image disparaît aussi vite qu'elle est apparue quand il met ses doigts dans son nez. J'ai un vertige et je m'en veux d'avoir eu cette pensée.

Ce malaise m'en rappelle un autre plus ancien. Je suis devant *Gardenia – 10 ans après*³⁰² (2021) de Frank Van Laecke, Alain Platel et Steven Prengels (Les Ballets C de la B). La pièce est le portrait de vieux artistes transformistes ou *drag* prenant appui sur le film *Yo soy asi*³⁰³ (2000) de Sonia Herman Dolz. La distribution est composée d'interprètes âgé.e.s de plus de 65 ans³⁰⁴ qui débudent toustes habillé.e.s de tristes vestes et pantalons de costumes noirs qui vont se muer en robes à strasses, perruques fantasques et maquillages légèrement outranciers au rythme, notamment, du *Boléro* de Maurice Ravel. Je me souviens avoir été troublé par la présence de Hendrik Lebon, présenté comme un « jeune gars »³⁰⁵ sur le site de la compagnie. En effet, Hendrik est bien plus

301 FOUET Anthony, *Rapports sociaux de classe, d'âge, de race et de genre au sein de l'homosexualité masculine : le cas des usages sociaux des applications de rencontres géolocalisées à Paris*, thèse de doctorat, sld. Philippe Combessie, Université Paris 10, 2022, p.229.

302 La pièce est initialement créée en 2010 sous le nom *Gardenia*, elle est reprise 10 ans plus tard avec la même distribution. Vu le 27 novembre 2021 à La Condition Publique à Roubaix dans le cadre du Festival NEXT.

303 Ce dernier est disponible intégralement sur Vimeo.

304 Il s'agit de Vanessa Van Durme, Griet Debacker, Andrea De Laet, Richard 'Tootsie' Dierick, Danilo Povolo, Gerrit Becker, Dirk Van Vaerenbergh et Rudy Suwyns.

305 Voir le site des Ballets C de la B (<https://www.lesballetscdela.be/fr/projects/productions/gardenia-10-years->

juvénile que l'ensemble de la distribution. Au milieu de la pièce, il est habillé d'un simple caleçon rouge, d'une veste de costard gris anthracite et il s'avance au-devant du plateau. Autour, les autres performeur.euse.s sont debout, on reconnaît un *cosplay* de Liza Minnelli, un autre interprète porte une perruque à la Marilyn. Toustes portent talons et robes plus ou moins courtes, à paillettes, franges ou tissus élastiques. Iels ont pochettes et sacs de toutes formes et toutes couleurs dans les mains. Hendrik arrive au centre le pas mal assuré, déboutonne sa veste et la voix de Charles Aznavour entame la chanson *Comme ils disent*. Sa danse est ponctuée de petits mouvements qu'il exécute au-devant de son buste, les mains précises. Tous les gestes s'imposent comme une illustration des paroles de la bande sonore. Les jambes en grande seconde parallèle, un pied en demi-pointe et en dedans, le regard au loin et une main balayant sa fesse et son autre pied glissant sur le devant ; sa danse mobilise largement son ventre et son bassin. D'un geste, il fait glisser la veste le long de son dos, elle tombe sur le parquet, au pied du micro qui trône au centre du plateau. Il illustre la chatte de la chanson, en se léchant l'épaule, les yeux fermés et les deux jambes réunies et pliées. Il circule entre les autres interprètes, sa danse est frontale, il fait même du *playback* – le format rappelle celui d'un numéro de cabaret court et adressé. Ses mains glissent sur son corps comme on nous fait les poches. En 2021, je suis troublé et séduit par cette figure et je ne me rends pas compte immédiatement du problème que sous-tend cette sexualisation.

Au tout départ de cette recherche, le personnage campé par Hendrik devait faire partie de mon corpus principal de recherche. En effet, j'avais le souvenir de postures prostrée, à l'image de celle qu'adopte Adèle Haenel dans *L'Étang* de Gisèle Vienne et je pensais tracer un parallèle entre ces deux présences. J'ai donc une captation en ma possession et cette dernière me permet de me rendre compte du gouffre entre mon expérience de 2021 et le non-effet produit par la captation de la pièce originale filmé en 2010. C'est à l'occasion de la redécouverte de la pièce que je conscientise qu'au-delà de son apparence imberbe et fine, tout le personnage que Hendrik incarne est construit dans un rapport avec l'enfance. En effet, plus tard dans le spectacle ce même Hendrik porte une robe noire et il est accroupi au centre du plateau, un micro plié à sa hauteur pour amplifier sa voix. Il a les deux bras pliés autour de ses genoux et parle une langue que je ne comprends pas. Ses paroles sont traduites en direct par un autre interprète afin de permettre un dialogue avec un autre personnage pouvant être la patronne du cabaret, ou bien sa MC. Le dialogue débute par une plainte indistincte, la voix tremblante, la patronne répond : *l'amour mon petit, ça fait toujours mal*. L'utilisation de la formule « mon petit » instaure une infantilisation, en complément de la posture corporelle de Hendrik qui laissait déjà présupposer un lien avec l'enfance. Puis, par l'entremise de la traductrice, le jeune homme demande si sa vie est belle, si sa mère est belle et si son père est beau. En renvoyant ses préoccupations au cercle familial, le rapport à l'enfance s'installe une fois de plus

dans mon esprit. Un peu plus tard, son visage se décompose, il pleure lentement puis, peu à peu, de façon plus franche. Il bascule et se retrouve allongé la tête contre le tapis en position foetale. Un autre interprète place trois micros couchés en face de sa bouche pour faire entendre ses pleurs puis se place derrière lui, une main sur son flanc et le regard compatissant, une position que je relie à celle d'une figure maternelle. Je note également qu'on peut se demander si la sexualisation ne provient pas de la projection de cette figure de jeunesse dans l'univers du cabaret transformiste, ce dernier me renvoyant immédiatement à des images de jeunes homosexuelles et donc au *twink*. Je me rends compte de façon frontale que des mécanismes de sexualisation fonctionnent ici sur un terreau lié à l'enfance et donc à la pédocriminalité ; mon regard sur le corps de Hendrik me pose un problème similaire à celui que j'ai posé sur le corps de Joachim.

Les réminiscences de ces deux expériences troublantes me permettent de revenir sur mon propre regard et les écueils qui nourrissent parfois ma perception. Comme le rappelle Katya MONTAGNAC : « la perception du spectateur est orientée par sa pratique du regard mais également par son propre rapport au corps, à l'espace et au monde. Ces différents paradigmes [...] du regard conditionnent notre « lecture » de l'œuvre, et donc notre discours »³⁰⁶. Dès lors, le système de sexualisation des jeunes hommes qui irrigue la communauté masculine homosexuelle - dont je fais partie - oriente mon regard sur les corps au plateau. Ma vigilance ne semble donc pas suffisante pour endiguer le phénomène à cet endroit. Le *twink* est une figure de la pornographie *mainstream*³⁰⁷, donnant une place prépondérante à des corps jeunes et à connotation enfantine. En effet, de jeunes hommes jouent souvent des rôles dans des mises en scène pornographiques insistant sur le contraste avec leurs partenaires sexuels en termes de taille, de pilosité et d'âge³⁰⁸. Il n'est en effet pas rare de retrouver ces *twink* en tandem avec ceux que l'on nomme *daddy*. Ce terme désigne « des hommes blancs d'âge mûr dont les signes de sénescence sont visibles et communs à la représentation sociale de la vieillesse (barbe, dégarnissement, rides, cheveux grisonnants ou blancs, pilosité visible) »³⁰⁹, et est une catégorie à part entière de la pornographie gay³¹⁰. Il est alors rapide de faire le lien avec l'enfance, le terme *daddy* portant déjà en lui un rapport à la famille et au contraste d'âge. D'autant

306 MONTAGNAC Katya, « Une anti-méthode ? », in *Recherches en danse*, n°1, [En ligne], 2014.

307 *Twink* est le terme le plus recherché de la pornographie gay sur le site Pornhub, selon son rapport annuel *Year in Review* de 2023.

308 Je note que l'idée d'un contraste entre les deux acteur.ice.s dans le cadre de productions pornographiques *mainstream* est aussi (peut-être surtout) présente dans les mises en scène hétérosexuelle. C'est ce que remarque Ovidie quand elle affirme que les scénarios mettant en scène des séquences prétendument incestueuses (avec les *tags* : MILF (*Mother I'd Like to Fuck*) et sa déclinaison masculine DILF, mais aussi *sibling* (frères et sœurs), *step mom* (belle-mère)...) nourrissent une culture pédocriminelle. Voir OVIDIE, « Petite sémiotique de la *step mom* », in op. cit. *La Culture de l'inceste*, pp.145-163.

309 op. cit. *Rapports sociaux de classe, d'âge, de race et de genre au sein de l'homosexualité masculine*, p.261.

310 La pornographie n'est pas le seul endroit où cette tendance se remarque, en écho à ce phénomène de nombreuses productions cinématographiques ont repris à leurs compte les couples composés d'un *twink* et d'un *daddy*. Je pense par exemple aux couples formés par Timothée Chalamet et Armie Hammer (*Call me by your name* (2017) de Luca Guadagnino), par Alexander Skarsgård et Harry Melling (*Pillion* (2026) de Harry Lighton), par Vincent Lacoste et Pierre Deladonchamps (*Plaire, aimer et courir vite* (2018) de Christophe Honoré) ou la relation plus trouble liant Dirk Bogarde et Björn Andrésen (*La Mort à Venise* (1971) de Luchino Visconti).

plus que le tout est accompagné de certaines mises en scène pornographiques allant jusqu'à proposer des séquences dans des chambres colorées rappelant celles d'enfants ou utilisant des pyjamas à motifs et des peluches comme accessoires. Le *twink* comme objet de fantasme se présente comme une phase de la vie³¹¹ des jeunes homosexuels ou bien comme un but à atteindre pour susciter le désir des autres. Pour autant, comme le pointe le sociologue Anthony Fouet :

Les attributs socio-corporels de la jeunesse ne se réduisent pas uniquement à des goûts esthétiques. Avoir des relations sexuelles avec un homme plus jeune c'est aussi prendre le droit de disposer de son corps. En effet, dans les représentations sexuelles et érotiques, les aînés associent les hommes jeunes au rôle de passif (celui qui reçoit la pénétration, mais aussi celui qui se laisse guider dans le déroulement du rapport sexuel par l'autre partenaire). Ces représentations de la domination des jeunes hommes par des plus âgés sont héritées d'une lecture partielle et imprécise des relations pédérastiques de la Grèce antique jusqu'aux pratiques contemporaines de la sexualité.³¹²

En d'autres termes, ce fantasme du *twink*, synonyme de jeunesse exploitable sexuellement répond à des fantasmes de disponibilité sexuelle faisant partie de la socialisation des hommes. Et le sociologue ajoute :

La représentation d'un corps jeune inférieur physiquement et peu expérimenté se fait en comparaison du corps adulte, qui lui a atteint sa maturité physique et sexuelle. Cette représentation, qui permet de construire l'érotisation de la domination masculine envers un autre homme, résulte d'une socialisation à la sexualité masculine fondée sur le fantasme du viol et des violences sexuelles.³¹³

L'enfance semble donc devenir, dans la réception des spectateur.ice.s, l'espace de projection et de fantasme au sens sexuel. Qui plus est dans le cadre d'une société que Tal Piterbraut-Merx nomme, dans sa thèse inachevée, adepte d'une « pédophilie politique »³¹⁴ généralisée, héritée des théories des années 1970 autour de la justification des rapports sexuelles avec des mineurs. Je réalise alors que c'est le contraste entre les performeur.euse.s agé.e.s et Hendrik qui a facilité l'émergence de son personnage comme un *twink* potentiellement sexualisable. Dans le cas de Joachim, la chose est plus trouble. En effet, ce dernier ne correspond pas à la définition canonique du *twink*, il est barbu, plus âgé que ce que l'on assigne à cette catégorie et grand. J'en conclus que si

311 En effet, on trouve même des termes comme *twink death*. Thibault Lambert en parle comme « le moment où un *twink*, un jeune homme adulte, mince avec peu ou pas de pilosité corporelle et faciale, ne peut plus être considéré comme tel puisqu'il a perdu les caractéristiques physiques le maintenant dans cet état juvénile ». Voir LAMBERT Thibault, *Ce que Grindr a fait de nous - Amours et sexualité à l'ère des applications de rencontre*, Paris, JC Lattès, p.158.

312 op. cit. *Rapports sociaux de classe, d'âge, de race et de genre au sein de l'homosexualité masculine*, p. 229.

313 *Ibid*, p.233. Dans ce passage, Anthony Fouet s'appuie sur la thèse de Florian Vörös. Cette dernière a été éditée et remet en question notamment le fantasme de la disponibilité sexuelles des femmes par les hommes hétérosexuelle et l'érotisation des personnes racisées par les hommes gay. Voir VÖRÖS Florian, *Désirer comme un homme. Enquête sur les fantasmes et les masculinités*, Paris, La Découverte, 2020.

314 PITERBRAUT-MERX Tal, *La domination oubliée - Politiser les rapports adulte-enfant*, Toulouse, Blast, 2024, p.223.

c'est cette image qui s'est projetée sur son corps depuis mon imaginaire, c'est plutôt par la corporéité d'enfant qu'il convoque. Pour autant, je suis confronté à un mécanisme récurrent dans ma réception des œuvres. En effet, ma posture d'ancienne victime de violence sexuelle dans l'enfance me permet d'avoir une conscience accrue de la sexualisation du corps des jeunes hommes. Parfois, je tente de prévenir cette possibilité dans les images des spectacles, ce qui, paradoxalement, les déclenche dans mon esprit. Cette différence est beaucoup plus facile à démêler quand les enfants ou corporéités enfantines sont reliées à des figures féminines. À titre d'exemple, dans *Bron*, la dernière création de Kabinet K, la compagnie propose une image de la sorte. Une petite fille se met à quatre pattes et ouvre un robinet qui distribue de l'eau depuis le début du spectacle. Elle ouvre la bouche et tire la langue pour récupérer les quelques gouttes qui tombent. Je saisis tout de suite le détournement qui pourrait être fait de cette image à des fins sexuelles. Pour prévenir cette possibilité, paradoxalement, c'est la violence de l'image qui s'impose dans mon esprit et ma réception

Une fois ce constat accablant réalisé, je me demande comment trouver une solution pour aller au-delà de la sexualisation des corps masculins associés à la figure du *twink*. Bien que vigilant, je n'échappe pas à ce regard construit, comme en témoigne mon expérience devant *KID#1* et *Gardenia – 10 ans après*. Je me demande comment trouver des modes de regards pour déjouer les habitudes d'érotisation des jeunes corps que charrie ma communauté³¹⁵ ? Il me semble que pour se faire il pourrait être intéressant de travailler sur les « modalité du regard lui-même » en « produisant [...] des « filtres perceptifs » qui contraignent le regard à modifier ses habitudes, ou du moins, à les reconnaître »³¹⁶ pour aller contre des systèmes érotisants une forme de pédocriminalité au sein de la communauté gay. Cela revient donc à pratiquer une hypervigilance à nos postures, trouver un nouveau filtre. Je propose de regarder les œuvres *en pédé*, c'est-à-dire en constant questionnement et en étant attentif aux dominations.

Le terme « pédé » prend racine dans le mot « pédérastie » qui désigne une relation entre un homme mur - éraste - et un jeune garçon - l'éromène - dans le contexte de la Grèce antique. Un glissement s'opère au XIX^{ème} siècle et le terme va définir des hommes ayant des relations avec d'autres hommes, avant de devenir par la suite une insulte. L'objectif est ici d'opérer un retournement du stigmat, terme utilisé pour défaire la manière dont des groupes marginalisés sont perçus en prenant un élément qui leur est assigné pour en faire un objet de fierté ou de revendication. Comme le résume l'avant-propos de l'ouvrage collectif *Pédés* :

Nous dire « pédés » raconte bien plus de choses que le simple fait d'aimer les hommes, parce qu'il ne s'agit pas d'amour justement. En ramenant sans cesse nos vécus à des enjeux

315 Je fais ici référence à la communauté homosexuelle masculine dans laquelle je m'inclus.

316 GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, habilitation à diriger les recherches, Université Paris 8, 2006, pp.63-64.

sentimentaux de l'ordre du privé et à de simples histoires interpersonnelles, on désamorce la force critique et la dimension politique que portent nos expériences et nos cultures, on lisse nos identités en les saupoudrant d'un amour duveteux, calqué sur le modèle cis-hétérosexuel. On nous modèle pour ne plus effrayer, pour nous contrôler.³¹⁷

Ainsi, l'insulte initiale³¹⁸ pourrait devenir une roue du mécanisme de la remise en cause des assignations des hommes homosexuels. Je mobilise ce terme pour définir cette disposition de réception spécifique pour deux raisons principales. La première est justement sa racine - la pédérastie - qui appelle à un imaginaire de personnes déviantes. Réutiliser ce terme pour, justement, nommer une façon de déjouer les regards sexualisant me permet de proposer un pied de nez à ceux qui utiliseraient encore cette insulte. La seconde raison provient surtout du fait que se dire « pédé » aujourd'hui permet encore de déstabiliser ses interlocuteur.ice.s. En d'autres termes, se dire gay ou homosexuel renvoie bien souvent d'un côté à un imaginaire *marketing* et de l'autre à des paroles institutionnelles ; se dire « pédé » conserve la connotation non-hégémonique de nos sexualités et de leurs potentiels déstabilisants. Simplement faire partie de la communauté LGBTQIA+³¹⁹ n'est en effet jamais un gage de la conscientisation des dominations, ni de celles des autres mais surtout des siennes. Regarder des œuvres *en pédé*, reviendrait à se situer politiquement et à avoir un regard porté sur les dynamiques de pouvoirs en marche de façon intersectionnelle. Cela demanderait donc être à l'écoute du plateau pour tenter de déjouer, dès le regard, la sexualisation des jeunes garçons ou des corps associés au *twink*³²⁰. Cette posture est peut-être d'autant plus nécessaire qu'on sait que de nombreuses personnes homosexuelles sont victimes de violences sexuelles dans l'enfance³²¹. Quand Camille Desombre/Matthieu Foucher parle de l'inceste qu'iel a vécu, iel se demande : « Est-ce que mes manières de fillette avaient autorisé l'adulte ? [...] Dans *Testo Junkie*, Paul B. Preciado³²² parle des corps des femmes et des gays comme seuls

317 BOUALEM Jacques, DESOMBRE Camille/FOUCHER Matthieu, MANELLI Florent, NASELLI Adrien, RIBIBIERO Julien, TAYUPO Ruben, TRAORE Nanténé, VINCENT Anthony, « Avant-propos », in *Pédés*, MANELLI Florent (dir.), Paris, Editions Point, 2023, p.11.

318 Je pense ici à l'incipit de l'ouvrage de Didier Eribon : « Au commencement, il y a l'injure. ». Voir ERIBON Didier, *Réflexion sur la question gay*, Paris, Fayard, 1999, p.29.

319 Ce terme renvoie à l'ensemble des personnes lesbiennes, gay, bisexuelles, transgenre, queer, intersexes, asexuelles.

320 Comme le nomme le philosophe et militant Paco Vidarte : « L'objectif de toute lutte, par exemple contre l'homophobie, ou contre le racisme, ou contre la misogynie, est la non-discrimination de ceux qui sont opprimé-es de manière systémique pour quelque raison que ce soit. Dans la mesure où chacun-e d'entre nous appartient à divers groupes, strates, minorités, majorités sociales avec plus ou moins de pouvoir et de privilèges, nous pouvons exercer des pressions, contrôler, marginaliser ou subir des persécutions, du harcèlement, des mauvais traitements ou des agressions. Nous sommes tous à la fois des marginaux-ales et des oppresseurs-euses. Et c'est là le cœur du pouvoir et de la force du système social de domination de certaines minorités par d'autres, de certaines majorités par d'autres, de certaines minorités par d'autres majorités. » Voir VIDARTE Paco, *Éthique pédée*, trad. Turi Cantero et Lorenzo Moreno, Paris, Edition Les Grillages, 2025 (première édition 2007), pp.225-226.

321 « La surexposition des minorités sexuelles masculines aux violences sexuelles subies dans l'enfance a été bien établie par les recherches existantes, en France comme à l'étranger (Friedman *et al.*, 2011 ; Trachman et Lejbowicz, 2020 ; El Khoury Lesueur *et al.*, 2021). » Voir SCODELLARO Claire, TRACHMAN Mathieu, BALHAN Liam, « Les violences sexuelles dans les vies des gays et des bisexuels. Configurations, dissémination et orientations intimes. », in *Population*, n°79, 2021, p.75-109.

322 PRECIADO B. Paul, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Paris, Grasset, 2008.

considérés « potentiellement pénétrables » dans la structure actuelle du genre. Les petits pédés font-ils partie, avec les filles, de ces corps-objets à dispositions ? Impossible d'en être certain. Mais ce que je sais aujourd'hui, je ne le comprendrais que des années plus tard, c'est que ça [les violences sexuelles durant l'enfance], c'est le sort de nombre de garçons pédés. »³²³. En lisant cet extrait, je me retrouve devant la réalité matérielle et systémique du fantasme du *twink* et l'évidence d'une reconduction infinie de la violence.

Le risque de la démarche consistant à regarder les œuvres *en pédé* est de renvoyer la responsabilité de la sexualisation des corps considérés comme enfantins à sa dimension individuelle. Pourtant, comme nous l'avons lu, ce mode d'approche des corps à connotations enfantines est d'ordre systémique et comme le rappelle le chercheur en sciences de l'information et de la communication Florian Vörös : « la parole des dominants sur leurs fantasmes de dominations gagne à rester discrète, circonstanciée et respectueuse »³²⁴. Dès lors, l'idée de réception en forme de lutte, bien que séduisante, car donnant la sensation de pouvoir agir sur le réel revient à une déconstruction au cas par cas. Pour remédier au problème d'un point de vue structurel, je cherche alors des pièces déjouant *de l'intérieur* cette figure du *twink*, des spectacles proposant une remise en cause de nos perceptions de ces corps d'un point de vue de la communauté gay. Bien qu'infructueuse³²⁵, cette inspection me permet tout de même de mettre au jour des pièces ayant trouvé une façon de détourner une figure majeure de la sexualisation des enfants, la lolita.

B.2. La lolita : déjouer le fantasme par le démoniaque

La figure de la lolita est le fruit d'une antonomase, c'est-à-dire de la mutation d'un nom propre en nom commun. Au départ, Lolita, est le surnom que donne Humbert Humbert au personnage de Dolorès dans le roman de Vladimir Nabokov³²⁶ édité en 1955. Le roman propose une plongée dans la conscience de Humbert Humbert qui éprouve du désir pour une pré-adolescente d'environ 11 ans. La jeune fille est associée à l'imaginaire de la « nymphelette ». Ces dernières sont définies dans le roman comme des « pucelles, âgées au minimum de neuf et au maximum de quatorze ans, qui révèlent à certains voyageurs ensorcelés, comptant le double de leur âge et même bien davantage, leur nature véritable, laquelle n'est pas humaine mais nymphique (c'est-à-dire démoniaque) »³²⁷. Dans le texte il est clair que le personnage de Dolorès n'est sexualisé que par le

323 DESOMBRE Camille/FOUCHER Matthieu, « Pédés dans la peau », in op. cit. *Pédés*, pp.58-59.

324 op cit. *Désirer comme un homme*, p.149.

325 Je pose l'hypothèse que si les productions investissant les thématiques de l'homosexualité masculine ne prennent pas à bras le corps ces questions c'est car prendre en compte ce sujet serait d'une certaine façon donner le bâton pour se faire battre. Les détracteur.ice.s de homosexualité n'ont, en effet, eu de cesse de fustiger homosexualité pour d'hypothétiques pratiques déviantes. Peut-être que nous manquons encore d'assise pour produire une pensée critique sur certains travers de la communauté gay masculine.

326 NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard, 2001 (1er éd. 1955).

327 op. cit. *Lolita*, p.49.

regard du pédocriminel³²⁸, mais les adaptations cinématographiques réalisées par Stanley Kubrick (1962) et Adrian Lyne (1997) ont largement participé à la sexualisation de cette figure en la faisant passer pour une jeune fille aguicheuse et en renvoyant la responsabilité de son père de substitution sur elle. La chercheuse Iris Brey défend le fait que cette mutation est notamment provoquée par l’affiche de la version proposée en 1962. Elle explique que l’image servant d’affiche est complètement construite pour la publicité car elle n’est pas présente dans le film. On y voit l’actrice Sue Lyon regarder au-dessus de ses lunettes de soleil en forme de cœur et lécher une sucette³²⁹. La chercheuse déclare donc : « le personnage de Nabokov disparaît pour laisser place à une affiche de film où Lolita symbolise une enfant sexualisée, qui joue de son potentiel érotique en restant innocente »³³⁰. Elle note également qu’on peut observer un passage d’une nomination du personnage différencié entre « Lo » pour sa mère (diminutif du prénom Dolorès) et Lolita au moment où Humbert Humbert la sexualise, à un usage du nom « Lolita » généralisé par l’ensemble des personnages dans le film, ainsi « Lolita est devenue une séductrice aux yeux de tous, et donc des nôtres »³³¹.

La lolita est devenue une figure canonique de la sexualisation des enfants sur lesquels nous renvoyons la responsabilité de leurs actes, déculpabilisant ainsi les personnes nourrissant du désir pour les enfants. La pornographie a fait la part belle à des mises en scène mettant en avant des corps et des attributs liés à la lolita³³². Cependant, elle est aussi devenue une figure de la culture populaire. Ainsi, à titre d’exemple, certaines chanteuses pop se sont faites catégorisées comme telle par leur maison de disque pour vendre davantage des disques ou bien par le public. En France, des personnalités comme Alizée, avec l’explicite *Moi... Lolita* sorti en 2000, Priscilla ou encore Lio ont joué, le plus souvent involontairement, sur une ambiguïté de petite fille prétendument sexuellement active.

Cette figure, cousine du *twink*, va me permettre de mettre en avant les façons dont des œuvres tentent de se défaire de cette dernière. Je vais donc m’attacher à analyser la façon dont la pièce *Le Grand Sommeil* de Marion Siéfert participe à une mise en péril du fantasme de la lolita en tant que femme-enfant. Comment le spectacle se saisit de la dimension « démoniaque », nommée de

328 Vladimir Nabokov déclare d’ailleurs en 1975 sur le plateau d’Apostrophes présenté par Bernard Pivot : « En dehors du regard maniaque de Monsieur Humbert, il n’y a pas de nymphette ».

329 Julie Lesnoff, qui a écrit une thèse sur les enjeux de l’adaptions de *Lolita* à l’écran par le biais des métaphores note : « la connotation sexuelle que peut mettre en scène la sucette est indéniable. La sucette, cette « lollipop » dont les sonorités font écho au prénom de Lolita, est ici un accessoire paradoxal dans le sens où il s’agit d’un bonbon destiné aux enfants, mais qui ici est un accessoire érotique, en accord avec la présentation faite de Lolita, bien plus jeune femme que petite fille, bien plus sexualisée qu’infantilisée. » LESNOFF Julie, *Lolita, du texte à l’écran : les enjeux de l’adaptation cinématographique de la métaphore*, thèse de doctorat, sld. Marie Bouchet, Jean-Marie Schaeffer, EHESS, 2025, p.314.

330 art. cit. « L’inceste qui crève les yeux », p.126.

331 *Ibid*, p.127.

332 POULAIN Richard, « Pornographisation : adocentrisme, juvénilisation des femmes et adultisation des filles », in PARIS Hugues, DUPONT Sébastien (dir.), *L’adolescence au cinéma*, Eres, 2013, pp.145-162.

façon annexe par le personnage d'Humbert Humbert, pour en faire un élément central du personnage, notamment en lien avec une appétence sadique ? Il s'agit donc de retourner les attentes attribuées à un personnage de petite fille.

Il ne serait cependant pas tout à fait juste d'affirmer que la metteuse en scène convoque directement de façon explicite la figure de la lolita dans sa pièce. Pourtant, dans le spectacle Helena/Jeanne parle d'elle comme une **enfant grande**, et non comme une fille et encore moins comme une petite fille. Le refus de ce mot trace pour moi un premier faisceau faisant référence à la lolita. En effet, retirer le mot « fille » et surtout le terme de « petite » participe à une activation de la rhétorique de la jeune fille mature « pour son âge » et qui serait donc responsable et pourrait prendre la décision d'avoir des relations avec des adultes. Le fait de parler d'une personnage **deux en un**, c'est-à-dire à la fois adulte et enfant renforce également la lecture de ce corps comme celui d'une femme-enfant. Ces arguments sont combinés avec la présence de la jupe écossaise que porte Helena/Jeanne ; dans ma lecture, cette dernière fait explicitement référence à des figures juvéniles de la culture populaire. Je pense à la pop star Britney Spears, affublée de jupes courtes dans plusieurs de ses clips et chantant par exemple *I'm not a girl, not yet a woman* en 2002. Il est clair que les choix musicaux (Rihanna à deux reprises), combinés à des récits enfantins, instaurent un climat sexuel qui m'évoquent immédiatement la lolita.

Nous l'avons vue précédemment, la pratique de la contorsion est omniprésente dans le spectacle et constitue un des premiers jalons du rapport d'Helena/Jeanne avec la sexualisation. Pour rappel, Ariane Martinez affirme que les corps souples sont « perçus comme ouverts et offerts »³³³, pour autant le constat autour de l'hyper-souplesse est plus trouble. En effet, la contorsion n'est pas seulement une question de sexualisation mais porte une polyphonie de sens par le réinvestissement qu'en ont fait certain.ne.s artistes ou certains archétypes. Comme le note Florence Peyrard, chercheuse et contorsionniste :

Depuis plus de dix ans, sur scène, je joue à réorganiser la hiérarchie de mes membres : mon sexe trône au-dessus de ma tête, mes pieds tendus vers le ciel, mes bras se tordent dans mon dos. Ces mouvements ouvrent un espace des possibles — un espace impudique. La contorsion nourrit un mystère de virtuosité investi par la culture *mainstream* d'images juxtaposant la fragilité à l'étrange, au pornographique, au monstrueux. C'est la jeune fille de *l'Exorciste*, les tentacules dégoûtants du poulpe, l'alien démasqué, le zombie disloqué, la femme qui rentre dans une boîte, le fantasme d'un corps malléable à tout désir.³³⁴

On voit ici que la pratique de la contorsion porte déjà en elle une appétence pour l'étrange, que Marion Siéfert creuse dans son spectacle pour distordre les normes attendues d'un corps de jeune fille. Si, comme le dit Ariane Martinez, « la théâtralité surexposée souligne la dimension construite de la sexualisation »³³⁵ alors c'est peut-être par cette surexposition que la chorégraphe

333 op. cit. *Contorsion*, p.188.

334 PAYRARD Florence Peyrard « Contorsion & fragilités : tentative de percer le spectre des pré-établis », in *Déméter* [En ligne], n°13, 2025.

335 op. cit. *Contorsion*, p.194.

met au monde les premières dimensions d'un monstre. On retrouve ici un écho avec le mot « monstre », qui porte la dimension d'exposition dans son étymologie. Je pose donc l'hypothèse que c'est notamment en prenant la dimension sexuelle à bras le corps que Marion Siéfert arrive à faire émerger un personnage sadique proche du monstre, et qui inspire la peur.

Helena/Jeanne déboule sur le plateau depuis la porte du fond, l'ouverture est rétroéclairée. Elle fait irruption dans l'espace scénique au son du *hit Bitch Better Have My Money* datant de 2015. La porte du fond s'ouvre, sa silhouette apparaît dans l'ouverture, puis elle débute une marche. Une marche lente, qui laisse au pied tout le temps de se développer dans ses baskets rouges. D'abord, elle laisse traîner son capuchon bleu marine derrière elle, nous regarde avec un air de défiance, la tête inclinée. Elle avance vers nous les mains dans le dos, ses pas ne laissent pas présumer qu'elle va se mettre à tourner sur elle-même. Pourtant, ils épousent la forme d'un cercle et avec la prise d'élan progressive le capuchon se soulève du sol. Elle tourne mais maintient son regard dans notre direction. Je ne sais pas à quoi associer ce regard, de la provocation ou de la méfiance. Peu à peu, force centrifuge oblige, le sac va de plus en plus vite, son bras gauche qui ne tient pas le bagage se place à la verticale. Elle tourne. Puis, d'un geste fluide, sans perturber la rotation, elle passe le sac au-dessus de sa tête dans un grand geste de bras. Elle maintient la corde à deux mains, face à nous et fait tourner l'objet en orbite au-dessus de sa tête. Sa cage va vers l'avant pour l'aider à amplifier le mouvement rotatif. Maintenant, on dirait un peu qu'elle fait du lancer de poids. Elle se laisse emporter par le sac. Pourtant, les pas continuent d'être assez lents. Je suis saisi par la différence de vitesse entre le sac et ses pieds. C'est comme si elle suivait un rythme souterrain, et non celui de la musique. Plus la musique se déroule, plus le corps s'emballe et navigue sur tout le plateau. Quand ça s'arrête, Helena/Jeanne retire sa veste, la jette sur le côté, et bois une gorgée d'eau.

Le contraste dynamique entre le haut et le bas du corps de l'interprète n'est pas le seul présent dans ce premier tableau. En effet, la bande-son transporte avec elle des images plutôt antinomiques à ce qui se déroule sur scène. Dans le clip officiel de *Bitch Better Have My Money*, on découvre Rihanna en vagabonde. En effet, dans un premier temps de la séquence vidéo, elle kidnappe une femme ayant l'air riche. Puis, on la voit en cavale accompagnée de deux autres femmes et de nombreux plans montrent la chanteuse en train de fumer, de maltraiter ou de torturer la femme prisonnière ou de tirer au pistolet dans les airs depuis un yacht. Finalement, la vidéo la dépeint comme une meurtrière, en effet elle tue le mari de la femme qu'elle a kidnappée, interprété par l'acteur Mads Mikkelsen, qui ne semble pas avoir répondu favorablement à sa demande de rançon. Le dernier plan du clip montre Rihanna dans un coffre rempli de dollars, complétement nue et maculée de sang en train de fumer dans le jardin d'une gigantesque maison. Ce fond musical convoque donc dans mon esprit un personnage dangereux, je suis donc surpris que Helena/Jeanne soit mesquine mais plutôt inoffensive – surtout dans la première partie du spectacle, j'y reviendrai. Ce qui me frappe c'est le décalage entre l'âge du personnage d'Helena/Jeanne (11 ans) est la

rudesse des paroles : « salope, j'espère que t'as mon argent, paie-moi ce que tu me dois ». D'emblée, Marion Siéfert semble proposer de relire et déconstruire les archétypes de la jeune fille, en confrontant son image à celle de Rihanna.

Il me semble que la prise en compte de la dimension sexuelle se présente dans le transfert que le spectacle opère depuis la lolita vers une figure que je pourrais apparenter à la *badbitch* par un simple choix musical. Le mot « *bitch* », que l'on traduit en français par « chienne » est initialement utilisé comme une insulte envers les femmes racisées³³⁶, bien que l'insulte soit généralisée. Ce terme est le premier mot du titre de la chanson sur laquelle entre Helena/Jeanne, dans ce contexte le mot semble être utilisé comme une insulte directe. Cependant, comme le note Aure Espilondo :

L'insulte « *bitch* » a la particularité de pouvoir supporter une contradiction sémantique entre son sens principal et son sens secondaire : d'une part, « *bitch* » désigne une femme qui s'impose, et d'autre part une personne en état de soumission. J'estime que c'est précisément la combinaison du sens principal de « *bitch* » et de sa malléabilité sémantique de longue date qui ont fait de cette insulte une candidate idéale à un nouveau tournant dans l'histoire de son usage : son appropriation positive.³³⁷

La chercheuse affirme en effet que l'utilisation de ce terme, notamment dans le cas de rappeuses étasuniennes permet d'affirmer un « signal pour une agressivité féminine assumée »³³⁸. Elle prend notamment appuie sur l'idée de la possibilité d'une « collocation positive » notamment notée par Keivan Djavadzadeh³³⁹. Ce terme désigne le fait d'ajouter un préfixe ou un suffixe à un mot pour en retourner la signification. On voit donc apparaître des collocations comme « *queen bitch* », « *supreme bitch* » ou encore « *bad/baddest bitch* ». En choisissant d'ouvrir le spectacle sur le tube de Rihanna archétype de la *badbitch* (d'autant plus dans le clip décrit plus haut), Marion Siéfert tente de déjouer immédiatement nos attentes en ouvrant la possibilité d'un *empowerment* de la petite fille par la figure, nouvellement positivé, de la *badbitch* assumant sa sexualité. D'ailleurs, à plusieurs reprises ses mains glissent sur son corps pendant qu'elle parle, de haut en bas. On dirait qu'elle renoue un porte-jarretelle. Toutes ces images sont toujours convoquées lors de moments frontaux où Helena/Jeanne nous regarde. Cela a un double effet : d'un côté il y a un renforcement du malaise possible - dû à la conscience de sa sexualisation³⁴⁰ - et, de l'autre, une interrogation de nos regards d'adultes et une conscientisation de ce que nous sommes en train de regarder. Pourtant, je n'ai pas la sensation de gêne face à Helena/Jeanne, même si un trouble naît de la sexualisation de cette figure. Son corps d'enfant *grande* déforme les contours de ce qui est admis. Il est cependant

336 ESPILONDO Aure, « Comme une *bitch*? Exploration des variations d'usage et de sens entre « *bitch* » et « chienne » en tant qu'insultes sexistes », in *GLAD !* [en ligne], n°17, 2024.

337 *Ibid*, p.6.

338 *Ibid*, p.8.

339 DJAVADZADEH Keivan, « *The motherfucking bitch era* : La transition hardcore du rap féminin aux États-Unis », in *Mouvements*, n°96, 2018, pp.11-21.

340 En cela sa démarche rejoint ce que propose Lies Pauwels dans *Het Hamiltoncomplex* (2015) – vu en captation – où elle demande à une dizaine de jeunes de jeunes filles et un bodybildeur de décliner les fantasmes masculins liés à la féminité et à des figures identifiées. À titre d'exemple, la pièce s'ouvre sur une scène où l'ensemble des enfants sont alignés à l'avant-scène, habillées en hôtesse de l'air et chante *Vois sur ton chemin*, issue du film *Les Choristes* (2004).

important de rappeler que la *badbitch* est foncièrement reliée à un imaginaire érotique et qu'elle ne déjoue pas nécessairement les projections sexuelles d'ordre pédocriminel qu'elle pourrait convoquer à cause de la cohabitation entre corporéité d'adultes et d'enfants.

Pour pallier ce problème, ce choix musical n'étant pas suffisant, bien qu'impactant, la pièce va creuser le sillon d'une sexualisation liée aux cultures BDSM (bondage et discipline, domination et soumission, sado-masochisme), pour finalement aller vers une forme de sadisme pur, proche du démoniaque. Le rapport au BDSM se trace de façon la plus criante à la fin du spectacle. Helena/Jeanne récupère un rouleau de *gaffer* orangé ; elle commence à le dérouler, d'abord juste devant elle au niveau des épaules, quand elle parle de Sarah – sa femme de rêve – et qu'elle grimace. Puis, elle commence à coller de grandes lignes de *gaffer* sur le tapis noir, en faisant de grands pas elle commence par tracer un carré puis un triangle qui le surmonte. Une fois la forme réalisée, Helena/Jeanne s'assoit juste à côté, à jardin. Elle commence à enrouler le scotch autour de ses jambes en commençant par les chevilles. Elle remonte, passe sous les mollets, au-dessous du genou et continue comme ça. On dirait un filet mignon ou une séance de shibari³⁴¹. Arrivée au haut de ses cuisses, elle tire un dernier coup sur la matière et se le colle sur le pull comme une écharpe de Miss France. Puis, elle raconte la mise à l'écart des enfants au moment des **longues discussions très ennuyantes** des adultes. Pour donner un exemple et montrer ce que ça veut dire de ne pas comprendre les interactions et l'exclusion que cela peut produire, elle dit **une table**, un temps, elle explose de rire, un rire sonore et un peu faux. Elle se penche vers l'arrière, libère sa gorge. Le rire se tuile avec le tout début d'une nouvelle chanson de Rihanna - cette fois, un tube plus ancien : *S&M* (2010). Le choix musical ne laisse plus aucune ambiguïté sur le scotch autour de ses jambes et convoque un imaginaire de pratique sado-masochiste immédiatement. Helena/Jeanne commence par se détacher en cassant le *gaffer* et elle s'amuse ensuite à retirer l'ensemble de ce qu'elle avait déposé au sol. Une fois que tout est détaché et collé sur ses vêtements, elle singe des positions sexuelles. À quatre pattes, face au public et les yeux révoltés, visage grimaçant ou langue tirée et marquant le rythme des paroles de ces mains crochues contre le sol. Elle fait le grand écart, regard face public elle soulève et abaisse son bassin à répétition, fouette ses pieds avec sa tresse en se penchant en avant. Si ce passage est très impactant, il me semble qu'il se place en point d'acmé d'un ensemble de faisceaux qui font pencher le personnage d'Helena/Jeanne vers le sadisme.

Bien qu'ancrée dans un contexte radicalement différent, l'analyse que la chercheuse en danse Maeva Lamolière propose du retournement de la figure de la petite fille *kawai*³⁴² dans l'œuvre

341 Le shibari qui signifie « lié » en japonais est une pratique BDSM qui consiste à encorder et suspendre une personne en fonction de forme prédéfinies en utilisant des cordes.

342 Le *kawai* est une mode japonaise, devenue internationale, qui se situe dans la rencontre l'esthétique américaine du *cute* et la culture japonaise. « Selon A. Gomarasca, spécialiste du Japon, le *kawai* prend son essor lorsque la culture des filles, *shōjo bunka*, rencontre l'esthétique du *cute*, après un moment de transformation des rapports intergénérationnels au début des années 1970 » Voir NOUHET-ROSEMAN Joelle, « Dans son tee-shirt Hello Kitty, Lolita lit des mangas », in *GREUPP*, n°3, 2006, p.737.

de Carlotta Ikeda me permet de penser le personnage d'Helena/Jeanne comme un retournement. Dans son analyse du troisième tableau de la pièce *UTT* (1981) elle écrit notamment : « Carlotta Ikeda devient une petite fille qui joue et qui passe d'une chose à l'autre. [...] [Le] rythme léger devient peu à peu inquiétant et la candeur première s'évanouit progressivement et laisse place à une petite fille mesquine. C'est dans le visage que tout semble se passer. Si le corps conserve [le] rythme, le visage se transforme à chaque fois et vient troubler, par des effets d'exagération, cette apparente innocence »³⁴³. Cette observation prenant en compte le rapport visage/corps comme rouage du retournement d'une figure fait écho avec *Le Grand Sommeil*. Comme analysée précédemment, le rapport à la grimace dans le spectacle est à la fois en lien avec univers enfantin comme une représentation d'une catégorie minorisée et également, je l'avais esquissé, en lien avec un univers horrifique. Dans le cas d'Helena/Jeanne, la grimace ne retourne pas la petite fille *kawai* comme le fait Carlotta Ikeda mais plutôt la figure du petit chaperon rouge, canon de la petite fille innocente dans les contes et la littérature jeunesse occidentale. L'allusion sonne comme une évidence dès son entrée sur scène. Seulement, ici la petite fille n'est pas la proie d'un loup mais aurait plutôt tendance à être le prédateur de l'histoire. Déjà, le narratif de la pièce originellement pensé par Marion Siéfert pour Helena et sa petite cousine était une histoire de vampire, soit des créatures suceuses de sang, immortelles, à l'inverse de ce que serait une proie. Durant le spectacle, Helena/Jeanne raconte que parfois [pendant les répétitions] je prenais sa tresse et je la nouée à ma chaise pour qu'elle se tienne un peu tranquille, elle dit ça les deux mains liées l'une à l'autre entre ses jambes. Un de ses bras passe devant son ventre et l'autre juste à l'arrière de ses fesses. Elle a les dents serrées. Plus tard, elle raconte une tentative de meurtre : un jour j'ai failli tuer Anaëlle, [son amie pas sage], on était dans ma chambre, on jouait, je sais plus bien ce qui se passait mais elle a recommencé son petit jeu. Elle me disait des trucs, moi j'arrivais pas à répondre. À un moment j'ai pété un câble, j'ai sauté sur elle, j'ai mis mes deux mains autour de son cou et j'ai commencé à serrer en criant que je la détestait. La scène est finalement interrompue par son père. Pendant le récit, elle est droite au centre du plateau, les deux bras repliés devant elle. Elle fait tourner ses deux poignets rapidement, le menton haut mais le regard bas. Elle fait des grimaces. Puis, elle se détourne du public et lâche si je devais tuer quelqu'un, je crois que je l'étranglerais. Ces histoires, combinées aux tics nerveux, grimaces et déformations corporelles, forme l'archétype d'une petite fille sadique, de celle qu'on voit dans les films d'horreurs. Dans sa thèse Maeva Lamolière note rapidement que le cinéma d'horreur a fait la part belle aux mutations des petites filles en figure tueuse³⁴⁴. Je pense à la psychopathe adulte, se mettant dans la peau d'une petite fille de huit ans dans le film d'épouvante *Esther* (2009). Helena défait, par son rapport au sadisme et à la violence, la figure de la petite fille fragile et en danger et propose une lecture de l'enfance plus

343 LAMOLIERE Maeva, *Carlotta Ikeda : Poétique d'un monstrueux au(x) féminin(s) (Japon – France)*, thèse de doctorat, sld. Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Université Paris 8, 2023, p.338.

344 op.cit. *Carlotta Ikeda : Poétique d'un monstrueux au(x) féminin(s)*, p.336.

trouble. Il semble qu'Helena/Jeanne est à la fois complètement dans l'enfance, mais aussi prise dans un lien avec des pulsion meurtrière et qu'elle s'accommode de ce détournement³⁴⁵. Le sadisme d'Helena/Jeanne et le rapport à une violence qu'elle pourrait infliger à une autre personne propose une figure enfantine effrayante, à la limite de l'imaginable et fonctionne comme un repoussoir de la sexualisation involontairement (et volontairement) provoquée par ce personnage de femme-enfant. Il me semble pourtant que la crainte que j'éprouve devant ce personnage passe aussi par sa possibilité de débordement. Je pense rapidement au rapport avec le cinéma d'horreur, à ce personnage qui sort de la télévision ses longs cheveux noirs raides devant le visage dans le film japonais *Ring* (1998). Ici ce n'est pas un écran que le personnage doit traverser mais plutôt le quatrième mur – cette frontière imaginaire qui sépare la salle et la scène dans un théâtre.

L'espace scénique est délimité par des néons accrochés sur les cintres. Ils délimitent l'endroit du jeu, pourtant le cadre est ouvert sur la salle. Il nous prévient que tout peut déborder, que le corps d'Helena/Jeanne en apparaissant sur scène fait aussi irruption dans le réel. D'ailleurs, très vite, elle s'approche dangereusement du public en faisant tourner son sac au-dessus de sa tête au début de la pièce. J'ai peur qu'elle le lâche. Je suis au deuxième rang, pile à la bonne hauteur pour que le sac me fauche si elle s'approche assez près. La figure de Jeanne/Helena joue de la frontière et maintient nos regards. Cette frontière est brisée une nouvelle fois au moment où l'on découvre le mode d'adresse du spectacle. Le personnage nous parle directement, nous raconte l'histoire. Bien plus tard dans la pièce, c'est encore plus équivoque. Elle arrive d'un pas vif, déroule un peu de *gaffer* et s'exclame très fort, au centre du plateau : **bonjour tout le monde et aux adultes en priorité !** Nous sommes pris à parti en tant qu'adulte, le personnage semble saisir l'opportunité de s'adresser à un aréopage d'adultes à d'écoute. Elle déroule ensuite un ensemble d'exemples de la domination adulte : quand un enfant se trompe sur scène et qu'on en rit, quand on les accuse immédiatement du fait dont ils ne sont pas responsables, ou encore quand nous leur faisons des promesses que nous ne tenons pas. Ce passage se déroule au moment où la proposition questionne également le cadre intime de l'enfance. *Le Grand Sommeil* cherche à extraire l'enfance du cadre intime en tentant de la libérer des carcans et attaches. En effet, le projet même de la pièce est une prise de pouvoir sur l'espace de la scène qui est initialement interdit à Jeanne. Avec ce personnage on dirait que Marion Siéfert, contourne les autorisations non décernées, force l'enfance à apparaître au plateau envers et contre tout. Le moment des revendications exposé plus haut correspond au moment où

345 Un autre retournement de la sorte, plus discret mais qu'il me tient de nommer, apparaît dans une autre pièce de mon corpus. Pendant le duo final de la pièce *promise me* de Kabinet K, qui met en centre de la scène Ido et Lili, le reste de la distribution est en train de se nettoyer. En effet, du jus de betterave rouge et de la craie en poudre à largement été déversé sur les corps et le plateau. Juste derrière le duo, Ilena est en avant par rapport au reste du groupe. Je la vois en train de lécher un couteau, précédemment utilisé pour découper les betteraves. Ce dernier est encore plein de leur jus. Le moment est vif, mais fonctionne pour moi comme la convocation d'une image possiblement sexuelle, liée à la sucette de Lolita immédiatement détourné par le fait qu'il s'agit d'un couteau couvert de ce qu'on pourrait identifier comme du sang.

Helena/Jeanne s’empare du *gaffer* orangé et commence à tracer de grandes lignes à même le sol. Une forme de maison s’esquisse. En enrubannant ses jambes, elle se retrouve attachée à la maison. Assise à côté, enfermée avec la matière même de la maison, comme condamnée à l’espace intime du foyer. La danse frénétique sur *S&M*, qui débute par une extraction du *gaffer* et un détachement de l’ensemble de la maison. Elle tire sur la bande orange, se laisse aller de tout son poids en arrière pour le faire rompre. Une fois recouverte de la matière collante, Helena/Jeanne se suspend au mur, fait des grands écarts comme décrit plus haut. Marion Siéfert fait sauter le cadre de la maison et autorise donc un débordement. Cette démarche me semble faire écho à la définition que le philosophe Thierry Paquot apporte des enfants dans son ouvrage *Pays de l’enfance*³⁴⁶. Il les définit comme des *chercheurs d’hors* - hors de l’utérus, hors de la classe, hors de la ville - alors même que les dehors ne sont pas adaptés à eux. La dernière action d’Helena/Jeanne consiste d’ailleurs à transpercer le quatrième mur, à sortir de l’espace scénique pour se rapprocher du premier rang. Elle place ses doigts en haut et en bas de sa bouche pour l’étirer et en tirant la langue de sorte à former une image de vulve ou comme un écho avec le récit des **voleuses de rêves** que devait être cette pièce.

346 PAQUOT Thierry, *Pays de l’enfance*, Souvigny, Terre Urbaine, 2022.

Conclusion

J'arrive à la fin de cette recherche.

La question était de savoir comment l'incarnation d'enfants de la part d'adultes est un moyen de saisir le pouvoir que pourrait avoir l'enfance sur le monde des adultes. L'idée était aussi d'éclairer les précautions particulières que demande une telle entreprise à ceux qui fabriquent les spectacles en question mais aussi aux adultes qui reçoivent les propositions. En plongeant dans ces œuvres, j'ai tenté de démêler les impensés concernant les rapports que nous entretenons en tant qu'adultes avec l'enfance. À l'aune de ces réflexions, il s'agissait de déceler les façons de faire de ces imitations un lieu de création et de un dialogue fécond, rendant palpable un désir de ne pas réduire l'enfance à des signes ou des caricatures. Cette démarche passe en partie par le fait d'accepter de se détacher de son état d'adulte, y compris lorsque que les adultes et les enfants cohabitent ensemble sur la scène. Être ensemble sur les plateaux demande une considération équivalente entre les adultes et les enfants de la part des chorégraphes d'un point de vue de la composition chorégraphique, mais aussi de la communication autour des œuvres. C'est également un effort de spectateur.ice.s que de rester attentif.ve.s aux transferts des corporéités entre enfants et adultes. On voit donc comment prendre comme objet d'études les effets de l'enfance m'a également demandé d'interroger la relation entre la scène et les gradins. En prenant en compte le système de domination dans lequel sont produites les œuvres de mon corpus, la question de la sexualisation des enfants s'est imposée comme un sujet cohésif de la dernière partie de cette recherche. Nos filtres adultes se sont alors retrouvés mis en péril par des œuvres prenant à bras le corps ces questions de prédation grâce à des incarnations d'adultes par les enfants.

En creux, l'enjeu était pour moi de ne pas reproduire de domination sur les corps des enfants, ou apparentés, sur lesquelles j'écrivais. Cette attention m'a demandé de déployer des stratégies, comme le fait de passer majoritairement par une écriture à la première personne et surtout en cherchant à ne pas condamner des démarches ou des tentatives chorégraphiques. J'ai également pris le parti de constamment me mettre en dialogue avec des chercheur.euse.s ayant réfléchi sur les conditions politiques et concrètes de l'enfance.

Cette recherche ouvre la possibilité de réflexions devant donner lieu à de plus amples recherches. Je me demande par exemple s'il pourrait être possible de chercher une façon de définir les gestes des enfants depuis les définitions faites de l'art naïf ou de l'art niais, si une traduction gestuelle est envisageable et si oui, sous quelles conditions. La recherche doctorale qui s'ouvre à la suite de ce mémoire va permettre d'ouvrir mon champ d'étude aux présences réelles des enfants. Je me demande comment leurs présences sur la scène contemporaine nous offre la possibilité d'être

déplacés, en tant qu'adultes, dans nos visions de l'enfance et d'en complexifier la définition. Comment la danse des enfants nous impose des interférences dans ce qu'on considère comme une enfance canonique ? Je me demande également comment se détacher de nos visions d'adultes au moment de composer une pièce pour un groupe uniquement constitué d'enfants ? Quelles visions adultistes reste-t-il dans ce qui se joue entre les corps en scène ?

Bibliographie

La danse, ses pratiques et ses théories

- ANDREW Jérôme, *La Danse profonde, de la carcasse à l'extase*, Pantin, Centre National de la danse, 2016.
- ASSAYAS Eva, *De l'expressivité du geste à la nécessité du mouvement : la danse créatrice du lieu intérieur*, thèse de doctorat, sld. Philippe Guisgand, Université de Lille, 2024.
- BARDET Marion, « Inquiétudes et paradoxes du commun » in *Repères, cahier de danse*, n°25, 2010, pp.3-6.
- BERNARD Michel, « De la corporéité comme "anticorps" », in *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, pp.17-24.
- BESUELLE Claire, *Défaire le jeu. Étude à partir de quelques gestes d'acteurs/trices et danseurs/seuses, dans la création contemporaine flamande*, thèse de doctorat, sld. Philippe Guisgand, Jean-Louis Besson, Université de Lille, 2021.
- BIGE Emma, *Mouvementements. Ecopolitique de la danse*, Paris, La Découverte, 2023.
- BOUVIER Mathieu, *Les Intrigues du geste. Pour une approche figurale du geste dansé*, thèse de doctorat, sld. Isabelle Launay, Catherine Perret, Université Paris 8, 2021.
- CHAPUIS Yvane, GOURFINK Myriam, PERRIN Julie, *Composer en danse, un vocabulaire des opérations et des pratiques*, Montreuil, Édition B42, 2025 (première édition 2020).
- CHAPUIS Yvane, SERMON Julie (dir.), *PARTITIONS(S) - objet et concept des pratiques scéniques*, Dijon, Les Presses du réel, 2016.
- CLAVEL Joanne, HUELLEC Anne-Gaëlle, TAKEGAMI-MARTINEZ Paula, « De l'observation à la danse, incorporation de l'altérité animale », in BRIAND Michel (dir.), *Corps (in)croyables - Pratiques amateur en danse contemporaine*, Centre National de la danse, 2017, pp.111-123.
- EMERIAU Jeanne, *L'interprète ventriloque ou l'expérience « d'humains qui en contiennent d'autres » Analyse d'œuvre de la pièce Les Porte-voix, cabaret ventriloque de Yasmine Hugonnet*, mémoire de master en danse, sld. Julie Perrin, Université Paris 8, 2025.
- GAUTHIER Céline, BOUVIER Mathieu, TOUZÉ Loïc, « Quels imaginaires du jeu pour faire une danse ? », in *Cahiers de danse*, 2023, n° 1, pp.58-69.
- GINOT Isabelle, GUISGAND Philippe, *Analyser les œuvres en danse. Partition pour le regard*, Pantin, Centre national de la danse, 2020.
- GINOT Isabelle, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et*

délires, habilitation à diriger les recherches, Université Paris 8, 2006.

- GODARD Hubert, « Le Geste et sa perception », in GINOT Isabelle et MICHEL Marcelle, *La Danse au XXe siècle*, Paris, Larousse, 2002, pp.236-241.
- GODEFROY Alice, « Les dessous du corps-objet : une pratique du tact », in *Corps-Objet-Image*, n°1, 2015, TJP éditions, pp.73-85.
- GRAU Andrée, WIERRE-GORE Georgiana (dir.), *Anthropologie de la danse - Genèse et construction d'une discipline*, Pantin, Centre National de danse, 2021 (première édition 2006).
- GUISGAND Philippe, « À propos de la notion d'état de corps », in FERAL Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, pp.223-239.
- HALPRIN Anna, *Mouvement de vie*, Bruxelles, Contredanse, 2009.
- LAMOLIERE Maeva, *Carlotta Ikeda : poétique d'un monstrueux au(x) féminin(s) (Japon – France)*, thèse de doctorat, sld. Isabelle Launay, Sylviane Pagès, Université Paris 8, 2023.
- LAUNAY Isabelle, *Poétiques et politiques des répertoires - Les danses d'après I*, Centre National de la danse, 2017.
- LAUNAY Isabelle, *Culture de l'oubli et citation - Les danses d'après II*, Pantin, Centre National de la danse, 2019.
- LOISON-BOUVET Anaïs, *Rencontres spectaculaires sous surveillance : processus d'exclusion, de légitimation et d'intégration de l'œuvre agressive en danse contemporaine*, thèse de doctorat, sld. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2018.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.
- MARQUIÉ Hélène, *Non, la danse n'est pas un truc de fille !*, Toulouse, L'Attribut, 2016.
- MAUSS Marcel, « Les Techniques du corps », in *Journal de Psychologie*, n°32, 1936.
- MAYEN Gérard, « Relations (auto)critiques », in *Quant à la danse*, n°4, 2006, pp.46-49.
- MAYEN Gérard, PABIOT Sylvie, « Vu en commun », in *Repères, cahier de danse*, n°25, 2010, pp.28-31.
- MONTAIGNAC Katya, « Une anti-méthode ? », in *Recherches en danse*, n°1, [En ligne], 2014.
- PALAZZOLO Claudia, *Danser Pop, une figure de la danse contemporaine*, Pantin, Centre national de la danse, 2021.
- PERRIN Julie, *Figures de l'attention - cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du réel, 2012.
- PERRIN Julie, CLAVEL Joanne, PICHAUD Laurent, « Chorégrapheur *in situ* ou écrire sur la danse hors des théâtres », in *Recherches en danse* [en ligne], 2023.
- ROQUET Christine, *Vu du geste. Interpréter le mouvement dansé*, Pantin, Centre national

de la danse, 2019.

- SUQUET Annie, *L'éveil des modernités : une histoire culturelle de la danse : 1870-1945*, Pantin, Centre national de la danse, 2012.
- SUQUET Annie, *Modernité Critique - Une histoire culturelle de la danse (1945-1980)*, Pantin, Centre National de la danse, 2025.
- VANESSE Pauline, *Corps inanimés. Quand l'intérieur déborde*, mémoire de master en danse, sld. Marie Glon, Université de Lille, 2023.

L'enfance et la scène

- BIGÉ Emma, PAXTON Steve, « Mouvements ancestraux. Le Contact Improvisation et les premiers contacts » in *Repères, cahier de danse*, 2015 n°36, pp.3-6.
- BLANCHE Bruno, *Pour Éthan de Mickaël Phelippeau. À la rencontre d'un enfant interprète*, mémoire de master, sld. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2016.
- BLANCHE Bruno, « Pour Éthan de Mickaël Phelippeau : un portrait à différents âges », *Repères, cahier de danse*, n° 36, 2015, pp.21-23.
- BOURDAGES Etienne, MORIN Olivier, RENE Sebastien, TALBOT Audrey, « Faire l'enfant à l'âge adulte », in *Jeu - revue de théâtre*, n°142, 2012, pp.80-89.
- DELATTRE-DESTEMBERG Emmanuelle, GLON Marie, « Le travail des enfants à l'Opéra de Paris (xviii–xix siècles) », *Repères, cahier de danse*, n° 36, 2015, p.10-12.
- DELATTRE-DESTEMBERG Emmanuelle, *Les enfants de Terpsichore : histoire de l'École et des élèves de la danse de l'Académie de musique (1783-1913)*, thèse de doctorat, sld. Jean-Claude Yon, Université Paris-Saclay, 2016.
- DESLAURIERS Rosaline, « enfant : airs et aires de jeux chez Boris Charmatz », in *Jeu - Revue Théâtrale*, 2012, pp.98-107.
- DOPFF Agnès, BELINDA Mathieu, « Un “je” d'enfant sur scène », in ROMAGNY Vincent (dir.), *Politiser l'enfance*, Paris, Burn Aout, 2023, pp.191-195.
- GARRÉ NICOARA Marie, « De l'animal au théâtre d'animation : présence de l'animal dans le champs de la marionnette contemporaine », in « Présence animales dans le monde de l'enfance », GAIOTTI Florence (dir.), *Cahiers Robinson*, n°34, 2013, pp.145-156.
- GODARD Hubert, « L'enfant interprète, le regard de l'adulte spectateur », in *Balises*, n°1, 2001, pp.77-103.
- LE PORS Sandrine, *L'enfant qui nous regarde. Persistance de l'enfance dans les écritures textuelles et scéniques contemporaines*, Louvains-la-neuve, Edition Academia, 2022.
- PAGÈS, Sylviane, « Convoquer l'enfance en butô. Pour un geste non su », *Repères, cahier de danse*, n° 36, 2015, pp.7-9.
- SCHWARTZ Elisabeth, GLON Marie, « Joies enfantines, mélancolies adultes », *Repères*,

cahier de danse, n° 36, 2015, p.13-15.

- VIDALAINQ Sibylle, *Sortir de l'inceste ? Décrire Les Chatouilles ou la danse de la colère d'Andréa Bescond*, mémoire de master en danse, sld. Isabelle Ginot, Université Paris 8, 2024.
- VUILLEUMIER Valentine, GLON Marie, « Douceur enfantine ? », *Repères, cahier de danse*, n° 32, 2013, pp.11-12.

L'enfance et les outils pour la penser

- BECCHI Egle, JULIA Dominique (dir.), *Histoire de l'enfance en Occident, I. De l'Antiquité au XVII^e siècle*, Paris, Seuil, 2004.
- BENOÎT Laelia, *Infantisme*, Paris, Seuil, 2023.
- BONNARDEL Yves, *La Domination adulte : l'oppression des mineurs*, Méréville, Le Hêtre Myriadis, 2015.
- BREY Iris, Juliet DROUAR (dir.), *Culture de l'inceste*, Paris, Seuil, 2022.
- CHARBONNIER Sébastien, *La Fabrique de l'enfance, anthropologie de la comédie adulte*, Paris, Lundimatin, 2025.
- CLERGET Joel, « L'enfance de l'Art », in *Spirales*, n° 92, 2020, pp.27-35.
- DIASIO Nicoletta, VINEL Virginie, « Introduction », in *Corps et Préadolescence. Intime, privé, public*. (dir. Nicoletta Diasio - Virginie Vinel), Presses Universitaire de Rennes, 2017.
- DUSSY Dorothée, *Le Berceau des dominations - Anthropologie de l'inceste*, Paris, Pocket, 2021 (première édition 2013).
- COQUET Michel, MACHEREL Claude (dir.), *Enfances. Pratiques, croyances et inventions*, Paris, CNRS Edition, 2013.
- MONNET Nadja, PETIT Emilie, RIVA Francesca, TAFERE Ingrid, « Se mettre en recherche avec des enfants » in InSHS, LAVUE UMR 7218, CNRS. 2024.
- NABOKOV Vladimir, *Lolita*, Paris, Gallimard, 2001 (1er éd. 1955).
- OCTOBRE, Sylvie et SIROTA, Régine (dir.), *Enfance et cultures sous le regard des sciences sociales*, Paris, Ministère de la Culture et de la Communication, 2013.
- PAQUOT Thierry, *Pays de l'enfance*, Souvigny, Terre Urbaine, 2022.
- PIAGET Jean, *Psychologie de l'enfant*, Paris, PUF, 1992 (première édition 1966).
- PITERBRAUT-MERX Tal, *La Domination oubliée - Politiser les rapports adulte-enfant*, Toulouse, Blast, 2024.
- POULIN Richard, « Pornographisation : adocentrisme, juvénalisation des femmes et adultisation des filles » in *La vie des enfants*, Paris, Erès, 2013, pp.145-162.
- ROMAGNY Vincent (dir.), *Politiser l'enfance*, Paris, Burn Août, 2023.

- SERBAN Claudia, « Porter l'enfant », in *Pesanteur et portance*, LEROY Christine et PALERMO Chiara (dir.), Paris, 2022.
- ZAOUI Pierre, « Réflexion sur la question enfantine », in *Vacarme*, n° 49, 2009, pp.29-32.

Les autres textes qui ont été un appui

- ALVAREZ Julian, « Appréhender la dichotomie « Play » et « Game » » in *Études de communication* [en ligne], n° 57, 2021.
- BARBERIS Isabelle, « *Jerk* de Gisèle Vienne et Jonathan Capdevielle », in *Communications* n° 92, 2013, pp.159-172.
- BOISSIÈRE Anne, *L'Art et le vivant du jeu*, Liège, Presses Universitaires de Liège, 2024.
- BOUCHET Bouchet, « Ventriloquie et hyperpersonnages : l'exemple des dispositifs marionnettiques du dramaturge québécois Larry Tremblay », in *Études théâtrales*, n°60-61, 2014, pp. 130-138.
- BUTLER Judith, *Rassemblement. Pluralité, performativité et politique*, trad. Christophe Jacquet, Paris, Fayard, 2016.
- CAILLOIS Roger, *Les Jeux et les hommes*, Paris, Gallimard, 1967 (première édition 1958).
- CAZALIS Ferdinand, « Le gouvernement des *playgrounds*. Histoire fragmentée des aires de jeux, 1770-2010 », in Jef Klak [en ligne], 2018.
- COOREN François, *Manière de faire parler. Interaction et ventriloquie*, Paris, Le bord de l'eau, 2013.
- DELEUZE Gilles, GUATTARI Félix, *Capitalisme et schizophrénie II. Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980.
- DJAVADZADEH Keivan, « *The motherfucking bitch era* : La transition hardcore du rap féminin aux États-Unis », in *Mouvements*, n°96, 2018, pp.11-21.
- FERNANDEZ Laure, « La voix de son maître : ventriloquie et engastrimythe, de la parole de l'au-delà au dialogue troublé », in *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, n°47, 2014, pp.27-33.
- FOUCAULT Michel, « Les hétérotopies », in *Corps utopique, les hétérotopies*, Paris, Lignes, 2009 (1966), pp.23-36.
- FOUCAULT Michel, *Surveiller et punir*, Paris, Gallimard, 1975.
- FOUET Anthony, *Rapports sociaux de classe, d'âge, de race et de genre au sein de l'homosexualité masculine : le cas des usages sociaux des applications de rencontres géolocalisées à Paris*, thèse de doctorat, sld. Philippe Combessie, Paris 10, 2022.
- FRÉDÉRICK Hélène, « Coïncidences. Extraits futiles d'un auteur disparu, #1 » in *Raison Publique*, n°24, pp.79-87.

- HENRIOT Jacques, *Le Jeu*, Paris, Synonyme, 1983 (première édition 1969).
- INGOLD Tim, « Des corps en pleine course », in *Faire : Anthropologie, Archéologie, Art et Architecture*, trad. H. Gosselin et H.-S. Afeissa, Bellevaux, éditions Dehors, 2017, pp.193-227
- LAKOFF George, JOHNSON Mark, *Les Métaphores de la vie quotidienne*, trad. Michel Fornel, Paris, Les Éditions de Minuit, 1986.
- MANELLI Florent (dir.), *Pédés*, Paris, Éditions Point, 2023.
- MARTINEZ Ariane, *Contorsion, histoire de la souplesse extrême en Occident, XIX-XXIe siècle*, Paris, Revue d'Histoire du théâtre et Centre National des Arts du cirque, 2021.
- NOUHET-ROSEMAN Joelle, « Dans son tee-shirt Hello Kitty, Lolita lit des mangas », *GREUPP*, n°3, 2006, pp.735-749.
- PIERRON, Jean-Philippe, « L'art d'être touché - Éloge critique de la main et des métiers à l'heure de la modernité tardive », in *Revue française d'éthique appliquée*, n° 11, 2021, pp.93-105.
- ROMAGNY Vincent, « Art de l'aire de jeux et aires de jeux de l'art », in *Anthologie des aires de jeux d'artistes*, ROMAGNY Vincent (dir.), Paris, Infolio, 2010, pp.4-23.
- VIDARTE Paco, *Éthique pédée*, trad. Turi Cantero, Lorenzo Moreno, Paris, Edition Les Grillages, 2025 (première édition 2007).
- VIGARELLO Georges, *Le Corps redressé. Histoire d'un pouvoir pédagogique*, Paris, Edition Jean Pierre Delarge, 1978.

La presse

- ALLEFRET Gabriel, KOVACSHAZY Cécile Kovacshazy, MILOVANOVIC Daliborka, DELANOE Daniel, « Les mots pour dire la domination adulte et les violences faites aux enfants », *L'Humanité* [en ligne], 2024.
- DAGUE Thierry, « Avignon, un jeu d'enfant », *Aujourd'hui en France*, 2011, p.29.
- LUYSSSEN Johanna, « “No kids” : avec sa classe Optimum, la SNCF cède elle aussi à la navrante mise au ban des enfants », *Libération* [en ligne], 2026.
- SIRACH Marie-José, « Envol d'enfants pas sages dans la Cour d'honneur », *L'Humanité*, 2011, pp.14-15
- VERNAY Marie-Christine, « enfant à corps perdu », *Libération*, 2011, pp.18-19.

Corpus initial

Cette liste reprend l'ensemble des pièces qui avaient été envisagées pour être des objets d'analyse dans cette recherche à la suite de mon « candaulisme spectaculaire ». Elles sont classées par dates et répondent toutes à des modalités d'apparitions de l'enfance largement différentes étant issue de discussions disparates avec de nombreuses personnes. Elles mettent en jeu des adultes incarnant des enfants, selon le prisme des personnes m'ayant partagé les œuvres.

UTT, Carlotta Ikeda (1981)

Himé, Carlotta Ikeda (1985)

Jours étranges, Dominique Bagouet (1990)

Moeder en kind, Alain Platel (1995)

Bernadetje / Lourdes-Las Vegas, Alain Platel (1996)

Allemaal Indiaan, Alain Platel (1999)

Genesis (from the Musuem of Sleep), Roméo Castelluci (1999)

Pour les enfants d'hier, d'aujourd'hui et de demain, Pina Bausch (2002)

Les Inconsolés, Alain Buffard (2005)

Puur, Wim Vandekeybus (2005)

Gustavia, Mathide Monnier et La Ribot (2008)

Eternelle Idole, Gisèle Vienne (2009)

Gardenia, Alain Platel et Frank Van Laecke (2011)

enfant, Boris Charmatz (2011)

Crazy Camel, Akaji Maro (2013)

Les Chatouilles, Andrea Bescond (2014)

Talk to the Demon, Wim Vandekeybus (2014)

VICTOR, Jan Martens et Peter Seynaeve (2015)

Le Grand Sommeil, Marion Siéfert (2018)

Demain, hier, Cie Les Enfants sérieux (2018)

Remi, Jonathan Capdevielle (2019)

Adolescent, Sylvain Groud (2019)

We should be dancing, Emilienne Flagothier (2019)

As long we are playing, Kabinet K (2019)

Kind, Peeping Tom (2019)

_jeanne_dark_, Marion Siéfert (2020)

Bateau, Cie Les Hommes sensibles (2020)

L'Étang, Gisèle Vienne (2020)
Boujloud (l'homme aux peaux), Kenza Berrada (2020)
promise me, Kabinet K (2021)
Lames, Kristel Largis Diaz (2021)
Norman c'est comme normal à une lettre prés, Kosmocompany (2021)
M0ts premier, Akentrepôt (2021)
Plutôt vomir que faillir, Rebecca Chaillon (2022)
Les enfants terribles, Phia Ménard (2022)
Trop près du mur, Typhus Bronx (2022)
Daddy, Marion Siéfert (2023)
Le Chat sur la photo, Odile Grosset-Grange (2023)
Bouc émissaire, Joséphine Triballeau (2023)
L'arrière pays, Cie Les Trois Points de Suspension (2023)
Extra Life, Gisèle Vienne (2023)
J'ai une épée, Lea Drouet (2023)
Art.13, Phia Menard (2023)
KID#1, Joachim Maudet (2024)
La Trempe, Louise Wailly (2024)
Les Chats, Marlène Saldana et Jonathan Drillet (2024)
Toi m'aimes !, Cie La Bicaudale (2025)
The Beach, Sarah Vanhee (2025)
On dirait, Lolita Espin Anadon (2026)
L'Océan, Aliénor Dauchez (2026)

Corpus final

- *enfant* (2011)

Chorégraphie : Boris Charmatz

Distribution : Eleanor Bauer, Nuno Bizarro, Matthieu Burner, Olga Dukhovnaya, Julien Gallée-Ferré, Lénio Kaklea, Maud Le Pladec, Thierry Micouin, Mani A. Mungai et les enfants Perle Béchu-Quaiser, Eliott Bourseau, Théotim Bourseau, Léon Cassin, Lisa Cazoulat, Rémi Cazoulat, Abel Charmatz, Marguerite Chassé, Tikal Contant-Ricard, Noé Couderc, Zaccharie Dor, Elio Fouilleul, Mathieu Guidoni, Cédric Lamotte-Lenoir, Sasha Goasduff-Langlois, Salomé Lebreton, Emma Lecoq-Vinagre, Youenn Louédec, Joseph Michard, Louane Mogis, Lou-Andréa Paulet, Emma Perreau, Raphaëlle Piechaczyk, Adèle Richard, Mathilde Richard, Hypolite Tanguy

- *Le Grand Sommeil* (2018)

Chorégraphie et mise en scène : Marion Siéfert

Distribution : Helena De Laurens

- *We should be dancing* (2019)

Chorégraphie et mise en scène : Emilienne Flagothier

Distribution : Lucas Meister, Nicole Stankiewicz, Aurélien Leforestier, Pénélope Guimas, Valentin Dayan

- *L'Étang* (2021)

Chorégraphie et mise en scène : Gisèle Vienne

Distribution : Adèle Haenel, Julie Shahanan

- *promise me* (2021)

Chorégraphie : Joke Laureyns, Kwint Manshoven

Distribution : Ido Batash, Ilena Deboeverie, Téo Mahaux, Zélie Mahaux, Kwint Manshoven, Juliette Spildooren, Lili Van den Bruel

- *KID#1* (2024)

Chorégraphie : Joachim Maudet

Distribution : Joachim Maudet

