

Oriane Maubert

Pinocchio danse : le geste à l’intérieur de l’image fixe.

Alice Laloy, *Pinocchio (live)*

Abstract: Pinocchio’s myth is an invite to think the “I” in different aspects: human, organic, material. In *Pinocchio (live)* by Alice Laloy (a play between choreography and puppetry), children are turned into puppets under the eyes of the spectators. At the end, they offer a “trance-dance”, with a choreographic gesture between mechanical and living bodies. From children to puppets, from inanimate body to dance, how can the choreographic gesture be seen as an alienation’s process?

Keywords: puppetry, dance, gesture, inanimate, trance-dance

C’est en 2014 que s’initie le projet *Pinocchio*, sur lequel l’artiste pluridisciplinaire Alice Laloy a travaillé sous différentes formes avant d’aboutir au spectacle *Pinocchio (live)*¹. Le comité éditorial de *Manip* édité par THEMMA² avait offert à Alice Laloy une carte blanche pour la couverture du n°37 (janvier-mars 2014)³. Pour cette couverture qu’elle choisit de réaliser sous la forme d’une photographie, Alice Laloy maquille et habille son fils qu’elle installe sur l’établi de son atelier dans une pose offrant immédiatement la vision d’un pantin inanimé en cours de construction : le corps peint suggère la désarticulation. Cette couverture entraîne la création d’une série de photographies avec des enfants. Par ce projet, Alice Laloy « met en dialogue la figure de Pinocchio et la forme contemporaine des marionnettes réalistes. Elle s’intéresse plus précisément à l’instant de la métamorphose du pantin [...] cherch[ant] la frontière entre l’animé et l’inanimé, l’inerte et le vivant ». ⁴ Lauréate de la bourse *Hors les murs* de l’Institut Français, elle poursuit l’expérience avec des enfants contorsionnistes en Mongolie en 2017, lui permettant de creuser la piste de l’enfance et de la désarticulation⁵. Le choix de la Mongolie découle d’une envie profonde de rencontrer

¹ Laloy, Alice (Cie S’appelle reviens), *Pinocchio (live)*, conception et mise en scène Alice Laloy, musique Éric Recorider, chorégraphie Cécile Laloy, scénographie Jane Joyet, costumes Oria Steenkiste, accessoires Benjamin Hautin, assistante accessoires Maya-Lune Thiéblemont, assistante mise en scène Sandra Sevrin, avec les enfants danseurs de la classe CHAD du Conservatoire à Rayonnement Régional de la ville de Paris, créée dans le cadre de la Biennale Internationale des Arts de la Marionnette – Mouffetard Théâtre des arts de la marionnette, le Carreau du Temple, Paris, 4 mai 2019.

² Association nationale des théâtres de marionnettes et des arts associés.

³ Tous les anciens numéros de *Manip* sont téléchargeables in *Site THEMMA*, [en ligne]. Disponible sur : <http://www.themaa-marionnettes.com>.

⁴ Programme du 19^e Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, septembre 2017, p. 8, [en ligne]. In *Site Festival Marionnette*, France, [consulté le 25 septembre 2017]. Disponible sur : http://www.festival-marionnette.com/images/pdf-or-docs-telechargeables/programme_2017_OK.pdf.

⁵ « En France, on ne pratique la contorsion qu’à partir de 16-18 ans. Avant, on peut faire de la danse ou de la gymnastique » indique Alice Laloy pour expliquer comment sa recherche l’a conduite jusqu’en Mongolie dans une école de contorsionnistes.

un territoire où la contorsion appartient à une tradition forte, où « les contorsionnistes repoussent les limites de leurs corps et travaillent leur souplesse afin de "sublimier" le corps flex » (Laloy, 2019, p. 4). Le retour de Mongolie débute le troisième volet du projet : la création *Pinocchio (live)* sur laquelle se concentre cet article. Le spectacle est créé en collaboration avec les enfants danseurs de la classe CHAD⁶ du Conservatoire à Rayonnement Régional de Paris. Par cette étude de *Pinocchio (live)*, il s'agit de se pencher sur le processus à l'envers qu'expose Alice Laloy à travers les corps dansants, renversant ce que le réalisme fait habituellement à la marionnette et qui est présent dans le conte de Collodi où l'acte de sculpture réalisé par Geppetto participe à animer la marionnette : « plutôt qu'animer l'inanimé, il s'agit d'aller du vivant au pantin » (p. 3). L'enjeu n'est pas tant de donner vie au non-vivant et par là même d'appliquer une main dominante de créateur sur la créature, que de soulever des possibles chemins de l'aliénation qui peu à peu fait reculer le vivant pour marionnettiser le corps. Sur scène se trouvent deux groupes, les enfants ou pantins, et les constructeurs ou manipulateurs. Le spectacle se déroule en trois étapes (vie-transformation-mort) que nous pouvons diviser en cinq moments-clefs : les enfants sont sur la scène et discutent entre eux presque comme dans un rêve de cour d'école ; puis entrent les constructeurs qui montent leurs établis ; les enfants reviennent en habits molletonnés, prêts pour la transformation (maquillage, fils...) qui les uniformise et raidit peu à peu leurs gestes ; les établis sont rangés, chaque constructeur essaye d'animer son pantin depuis une chaise ; les pantins s'élancent seuls et dansent ensemble, se réapproprient leurs mouvements. Leur nouvelle autonomie conserve cependant les traces d'une certaine mécanique.

Du corps transformé en direct (maquillage, vêtement) à la constitution d'une fabrique des enfants qui dansent, comment demeurer soi malgré l'artifice, l'apparat qui nous incitent à être *autre* ? Le mythe de Pinocchio invite à penser notre *moi* sous tous ses aspects : humain, organique, matière. Quelles inquiétudes avons-nous de notre propre transformation et de la perte de nous-mêmes en chemin ? Le pantin-danseur matérialise ce dédoublement spirituel que Pinocchio soulève : à la fois soi, et à la fois tout autre. Pensons aux courses effrénées de Pinocchio dans le conte. Que se passe-t-il si notre main, notre pied deviennent incontrôlables, se détachent, s'envolent, s'agacent ? Si le corps, de plus en plus rigide, devient indomptable ? Comment retrouver de la mobilité et de la liberté dans cette fracture ?

Si la marionnette est une figure du seuil, un entre-deux entre la chair et la matière, quel est ce chemin à rebours, de l'enfant au pantin puis à la résurgence de la vie sous la matière, que nous trace Alice Laloy ? Le processus de *Pinocchio (live)* de la Compagnie S'appelle reviens invite les jeunes danseurs à travailler la

Laloy, Alice, rencontre avec le public, Festival Mondial des Théâtres de Marionnettes, Charleville-Mézières, 17 septembre 2017. Enregistrement audio personnel.

⁶ Classe à horaires aménagés de danse.

fragmentation de leur corps ainsi marionnettisé, trouvant des chemins gestuels pour danser malgré tout. À quel endroit sommes-nous canalisés de notre vrai corps, de notre vraie nature ; à quel endroit nous obstinons-nous à vivre malgré cette mécanique qui nous dévitalise un peu plus chaque jour ?

Comment l'aliénation subie par le corps fait-elle peu à peu reculer le vivant pour marionnettiser l'individu, ici l'enfant ? En me focalisant sur la danse collective à la fin du spectacle qui propose une ronde des enfants-pantins aux gestes mi-saccadés mi-humains, je tenterai de répondre en étudiant comment ce spectacle propose une fabrique des enfants. Puis j'interrogerai la notion de transe-danse dans cette scène. Enfin, il s'agira d'envisager l'hypothèse selon laquelle l'aliéné effectue dans ce spectacle une transition allant du geste répété à la rébellion.

1. Fabriquer : le poids de la main sur l'autre

Dans l'adaptation que j'ai réalisée du *Horla* de Guy de Maupassant, la prise en main que j'opère sur la marionnette de trente centimètres avec l'index et le pouce pinçant sa nuque – dans un geste à la fois affectueux (comme on prend un enfant par le cou), terrible (lorsque je courbe la marionnette au sol) et précis (pareil à celui de l'entomologiste qui prendrait un insecte avant de l'observer) –, cette prise de main pèse d'un poids irrémédiable. Le personnage est littéralement pris derrière la nuque par la pensée obsédante d'un double qui le hante, et cette pensée ne s'allégera qu'à de rares moments. (Lazaro, 1991, p. 90)

En observant cette séquence de *Pinocchio (live)* d'Alice Laloy, résonnent ces mots du marionnettiste François Lazaro. La danse de la fin de *Pinocchio (live)* nous raconte l'animation du pantin par la prise de possession, ou le poids irrémédiable de la main du constructeur sur lui. Cette main est déterminante : elle façonne, peint, arrange, puis oriente, met en mouvement, provoque enfin le geste et marque avec une radicalité définitive le lien entre le marionnettiste et sa marionnette. Ce geste de la main créatrice est renforcé dans son ambiguïté par le travail d'Alice Laloy directement sur de vrais enfants.

Cette réunion d'enfants et de jeunes adultes crée un espace singulier propice à la transformation des corps que nous pourrions nommer "fabrique des enfants", ou (presque en miroir inversé) "fabrique des pantins". Le spectacle est construit suivant le cheminement réflexif du processus de création d'Alice Laloy : de la photographie figée, au maquillage, au mouvement. Par ailleurs, *Pinocchio (live)* se situe sur un point de bascule du récit de Carlo Collodi dont il est inspiré, lorsque, mû par une force interne qui le dépasse, le pantin commence à frémir et sortir de sa torpeur :

C'est plutôt le moment de la transformation de ces pantins que j'avais envie de partager et de mettre en scène [...]. [C]'était très troublant d'y assister moi-même lors des séances photos, même si j'étais en quelque sorte active dans

cette transformation. [...] Quelque chose m'échappait à chaque fois dans cette transformation et me troublait beaucoup. J'étais sûre qu'il fallait la mettre en scène.⁷

Dans le spectacle, tout est dévoilé, du montage de l'établi jusqu'au maquillage des paupières des enfants qui, yeux ainsi fermés, révèlent des regards de porcelaine. Suivant une musique rythmée (composée essentiellement de percussions), sans appuyer pour autant le geste du pied ou de la main, les deux groupes créent sous les yeux du spectateur des pantins : les uns maquillent et habillent, les autres se laissent transformer.

Le travail d'Alice Laloy sur le maquillage, l'habillage et la gestuelle des enfants conduisant à une transformation totale, modifie les repères du spectateur. L'ancrage dans la vision du corps et sa singularité (une fille en salopette, un garçon brun...) disparaît. Si chaque enfant conserve sa morphologie, le spectateur les a vus trop peu au début du spectacle pour avoir pu mémoriser la singularité de chacun. Le maquillage et le costume noient, par la transformation qu'ils induisent, la singularité des individus.

Cette fabrique reconstituée sur scène uniformise les enfants en pantins, raidissant aussi les corps. Si la danse est venue assez tard dans le processus (bien que le mouvement soit présent dès les premières photographies), elle joue un autre rôle essentiel dans cette dernière section du spectacle : dans une ronde composée collectivement et individuellement⁸, la danse participe à un ressaisissement de l'individu pour retrouver sa singularité et son autonomie de mouvement. Si la reprise du mouvement se fait dans la douleur (chutes, saccades, crispations articulaires...)⁹, la danse devient un moyen de lutte pour contrer l'uniformisation de l'éducation et le dressage du corps auquel chaque enfant a été soumis. À l'assaut des carcans éducatifs et sociaux présentés ici sous l'angle extrême du lissage des individus uniformisés comme une armée de petits soldats de bois, la danse, comme l'éclat de vie qui coïncerait la machine mécanique, aide chaque enfant à se réveiller et à s'interroger sur ce qui l'enferme, reprenant ses droits.

La parole d'Antonin Artaud entre en écho avec l'entretien que nous avons mené avec Alice Laloy, et éclaire cette danse de la fin du spectacle que l'artiste appelle elle-même « le réveil des pantins » (ib.), avant la ronde. Dans la préface du *Théâtre et son double*, Artaud note :

⁷ Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019.

⁸ « [...] la ronde de la fin est complètement écrite, [...] comme une danse à trous. Cécile [Laloy] proposait des mouvements arrêtés et puis avait huit mesures que les enfants devaient écrire, et puis ça repartait sur des mouvements de Cécile, et puis de nouveau ils avaient des mesures à écrire... Du coup, chacun a écrit des petites phrases personnelles qu'on a ensuite modifiées pour certains, données à d'autres pour d'autres... on s'est inspirées des petites phrases personnelles qu'ils avaient composées. » (ib.).

⁹ « [...] je voulais que ça parte d'une transe, et je voulais que cette transe soit composée de tremblements et de rebonds – les *schlaks* ! – [...] les mouvements où ils sursautent tout seul du sol. » Et : « C'est [...] l'idée de passer de la vie à la mort et de la mort à la vie. [...] je leur disais : « [...] on devrait avoir cette sensation (nous, les spectateurs) que ça vous fait mal de danser, comme quand on a des fourmis très longtemps dans les jambes et qu'elles se remettent en mouvement mais ça n'est ni harmonieux, ni fini. » » (ib.)

On juge un civilisé à la façon dont il se comporte et il pense comme il se comporte ; mais déjà sur le mot de civilisé il y a confusion ; pour tout le monde un civilisé cultivé est un homme renseigné sur des systèmes, et qui pense en systèmes, en formes, en signes, en représentations.

C'est un monstre chez qui s'est développée jusqu'à l'absurde cette faculté que nous avons de tirer des pensées de nos actes, au lieu d'identifier nos actes à nos pensées.

Si notre vie manque de soufre, c'est-à-dire d'une constante magie, c'est qu'il nous plaît de regarder nos actes et de nous perdre en considérations sur les formes rêvées de nos actes, au lieu d'être poussés par eux. (Artaud, 1990, p. 13)

Alice Laloy cherche à concentrer les énergies corporelles sur le moment de bascule de l'histoire de *Pinocchio*, lorsque le corps se réveille et commence à s'animer, à prendre vie, sans que cela soit encore tout à fait conscientisé par le pantin de bois. Elle désigne alors le geste qui découle de cette bascule comme : « [un] mouvement qui est enfermé [...] : c'est un mouvement qui est prisonnier d'une image fixe ou d'une immobilité, mais il est présent »¹⁰.

Pour paraphraser presque Artaud, il s'agit de faire entrer l'humain dans un système en éduquant d'abord le corps, sa représentation et son image. Comme Antonin Artaud, Alice Laloy invite à garder intact ce feu interne qui nous anime, quoiqu'il en coûte, à protéger et à révéler autant que possible ce mouvement contenu dans l'immobilité mutique de l'enfant-pantim que nous avons été, et faire de l'acte de la danse la transe magique qui pousse l'individu au-delà du carcan costumier où on a bien voulu le placer. La danse des enfants de *Pinocchio (live)*, d'abord fruit d'une manipulation puis rébellion, invite à sortir l'enfant de l'animal docile exhibé par l'adulte, pour le laisser être, sinon rebelle, du moins autonome.

En cherchant à retrouver le « divin » en soi-même, et sortir de cette « infection de l'humain qui nous gâte des idées qui auraient dû demeurer divines » (Artaud, 1990, p. 13), la danse sort les enfants d'une éducation docile pour reprendre les armes de leurs rêves propres, par ce mouvement interne qui nous anime tous. Plutôt que d'étouffer la vie à l'en faire mourir dans un corps emplâtré où plus rien ne respire, Alice Laloy choisit le chemin inverse, tel qu'on le retrouve également dans *Robot, l'amour éternel*¹¹ de Kaori Ito par exemple : en repartant du plâtre, de la peinture, du moulage (quasi mortuaire), du corps costumé, la vie trouve là une fissure, une brèche, une faille et se faufile jusqu'à libérer le corps de la contrainte de lui-même. En faisant rejaillir son intensité, le corps, tout à coup, proteste.

¹⁰ Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019.

¹¹ Ito, Kaori (textes, mise en scène, chorégraphie), *Robot, l'amour éternel*, collaboration chorégraphie Gabriel Wong, collaboration plastique Erhard Stiefel et Aurore Thibout, composition Joan Cambon, lumières et technique Arno Veyrat, manipulation et régie plateau Yann Ledebt, regards extérieurs Zaven Paré, Julien Mages, Jean-Yves Ruf, créé à la KLAP Maison pour la danse, Marseille, 12 janvier 2018.

2. Une « transe-danse »

En présentant *Pinocchio (live)*, Alice Laloy utilise l'expression « transe-danse des enfants-pantins » (Laloy, 2019, p. 7) pour désigner le passage « de l'inerte au vivant ». Si l'artiste reste assez mystérieuse sur cette formule (à la sonorité très proche de "transcendance"), elle précise néanmoins que cette transe-danse est « comme la mémoire d'un mouvement intégré et enfoui » (ib.). Lors de notre entretien, Alice Laloy précise qu'elle a élaboré avec sa sœur ce geste chorégraphique et que la piste de la transe l'a beaucoup inspirée. Elle lui a permis de chercher un geste dépassant la stricte imitation du pantin par les enfants grimés, pour aller plutôt réveiller ce mouvement contenu dans l'image fixe.

La transe désigne le point de passage (temporel) et l'endroit (dans le corps) où tout bascule : chez le personnage de Pinocchio dans le conte d'abord, lorsqu'il passe du bois à la chair ; chez l'enfant en scène dans *Pinocchio (live)* ensuite, lorsqu'il passe du corps éduqué à "quoi faire et qui être" avec ce corps. Michel Leiris, déjà, envisageait la poésie sur le mode de la transe pour briser les barrières du moi et tenter de « sortir hors de soi » (Leiris, 2014, p. 884). Il propose de diviser la transe en deux, transe authentique et transe simulée :

Entre la possession que l'on pourrait dire authentique (soit spontanée soit provoquée mais subie en toute bonne foi, dans une perspective magico-religieuse où la transe ne dépendrait d'aucune décision consciente de la part du patient) et ce qu'on appellerait à l'inverse possession inauthentique (simulée délibérément pour se donner en spectacle ou pour exercer sur autrui une possession dont on tirera un bénéfice matériel ou moral), il existe trop d'intermédiaires pour que la frontière ne soit, pratiquement, difficile à tracer. (Leiris, 1996, p. 1054)

Sans proposer une réflexion poussée sur la transe, qui nécessiterait un travail bien plus approfondi, posons simplement l'idée sur laquelle s'appuie Alice Laloy, à savoir que la transe est le moment où corps et esprit vacillent conjointement. Souvent synonyme de l'état second, qui modifierait l'état de conscience, voire l'état de corps, la transe aurait pour vertu de sortir l'individu de l'état physique et psychique dans lesquels il se situe habituellement. En supposant qu'Alice Laloy utilise cette formule de « transe-danse » pour désigner principalement la ronde de la fin, nous observons alors que celle-ci est partagée autant par les enfants-pantins que par les adultes-manipulateurs qui les regardent sur le quatrième côté de la scène, comme les spectateurs sur les trois autres côtés. Ce point de vacillement de la ronde collective pourrait entraîner manipulateurs et spectateurs d'un seul bloc, du cercle minimum (comme en géométrie,

contenant un concentré de propriétés)¹², à son extension infinie, comme des poupées russes. Plus qu'une expérience immédiate de la transe, ce trope de la « transe-danse » est déjà l'expérience d'une transformation constatée par le sujet et indépendante de sa volonté qui est recherchée par la chorégraphie d'Alice Laloy et qui, possiblement, gagnerait les spectateurs ou les amènerait au moins à s'interroger sur leurs propres mutations.

Alors que dans son sens commun, la transe indique plutôt une rupture, il semblerait que dans *Pinocchio (live)*, la « transe-danse » d'Alice Laloy soit pour le danseur l'électrochoc nécessaire à la convergence de l'esprit retrouvant son corps, rencontrant ce corps transformé et partant à la recherche des vestiges du vivant qu'il contenait. Plutôt qu'une rupture, c'est une bifurcation : par la danse, l'enfant-pantin dérive tout à coup du chemin tracé de la poupée de foire. Il n'y a plus de certitudes alors : de l'enfant ou du pantin, le spectateur ne sait plus ce qu'il regarde. La danse se fait confuse – transe-danse – et le spectateur part à la recherche de ce vivant qui se reconstruit, fragment par fragment, réapprenant à considérer son corps. Cette transe-danse engendre chez le jeune danseur une prise de conscience de l'altération et de la normalisation du corps par la mutation imposée du maquillage et de l'habillement uniformisés. Le geste secoué qui parcourt l'enfant manifeste les contradictions et perturbations ressenties, voire oppressantes : il se cogne à la réalité de son corps.

3. L'aliéné : de la soumission du geste répété à la rébellion

En créant une chorégraphie imprégnée d'un imaginaire marionnettique (introduit par la longue transformation dans la fabrique, par le maquillage et le costume), la scène devient un espace de gestation du constructeur d'où naissent des formes inédites, qui altèrent radicalement les corps des danseurs. Mouvement, équilibre, souffle, vue : tout est impacté. Méconnaissables sous le maquillage, les corps des enfants se dessaisissent d'eux-mêmes. Dans un état de semi-conscience, yeux fermés aux frontières du rêve, en confiance absolue dans un flux tendu entre soi, l'espace et les autres autour, avec pour seuls points de repères des panneaux lumineux, les enfants reprennent possession de leur corps en intégrant les nouvelles données qui les ont transformés. C'est ce qu'Alice Laloy appelle : « deuxième mouvement – inanimé[...] Quel est le mouvement de l'immobilité ? Les marionnettes inertes sont stockées sur des chaises manipulées et soumises au mouvement de ces chaises » (Laloy, 2019, p. 7).

Après avoir été passifs, subissant ces modifications corporelles, les danseurs-pantins se libèrent de la manipulation qui les a façonnés. Avec ces clefs qu'on leur a données, ils recréent un geste chorégraphique

¹² Voir Sulvester, 1857, p. 79 : « It is required to find the least circle which shall contain a given set of points in the plane ». Soit, « Il faut trouver le dernier cercle qui contiendrait un ensemble donné de points du plan » (nous traduisons).

qui leur est propre et leur permet d'aller où ils veulent. Objet des autres (ceux qui façonnent), sujet de soi-même (celui qui habite le corps), l'enfant reprend ses droits. Désarticulé, objectifié, il parvient pourtant à la fin du spectacle à se mettre en mouvement pour avancer. Lentement, une danse qui lui est propre se met en place. Cette résistance des enfants à l'aliénation dans le devenir-pantin fait écho à la ligne de fuite que suit Pinocchio tout au long du conte, à cette désobéissance viscérale, inhérente à sa nature infrahumaine... Chez Laloy comme chez Collodi, la métamorphose est utilisée comme une échappée devant l'aliénation.

Alors que le corps de l'enfant et sa présence sur le plateau ont été transformés (passant de l'enfant vivant, respirant, regardant le public, discutant avec les autres, au pantin maquillé allongé sur le dos, bras et jambes relevés légèrement pliés, comme pétrifiés), on s'attendrait à ce que les constructeurs manipulent les enfants. Ce qui est intéressant dans la proposition d'Alice Laloy, c'est qu'elle ne se contente pas de cette image d'une chorégraphie de manipulateurs et de manipulés. Passée cette étape, c'est l'enfant-pantin lui-même qui prend les commandes de son propre geste chorégraphique. Enterré trop tôt (pour reprendre l'idée de Carmelo Bene¹³), l'enfant s'expulse de la condition inanimée dans laquelle on l'a placé pour se ressaisir du geste qui est le sien. De la passivité de l'acte de transformation physique (maquillage, habillement) à son impact sur le geste (prendre en compte cet aspect pantin et, comme avec le masque, laisser le corps se confondre avec l'outil-costume et transformer sa rythmique), le corps s'aliène à la musique. Le geste devient rythme, suivant une musique inspirée des bruits des objets et des outils de l'atelier (métal, ponceuse, bois...). Comme le souligne Alice Laloy : « Les mouvements sont corrélés au son. Le rythme est mouvement et vice versa. Les objets et les corps sont sonores. L'écriture est codée et par ce moyen devient une forme de machinerie organique qui contient l'humain autant que l'objet » (p. 6). Fabrication d'enfants à la chaîne comme dans une usine, le mouvement répétitif de transformation progressive des enfants diminue peu à peu sa vitalité, les faisant basculer du côté des objets en construction, posés sur un établi. S'ensuit une deuxième phase, celle où les enfants sont présentés, comme dans une vitrine ou, pire, abandonnés au fond d'un hangar à décors par exemple. Chaque enfant est assis sur une chaise par son constructeur. Chaque constructeur se place alors derrière la chaise dont il secoue régulièrement le dossier pour tenter d'animer et faire lever ces figures inertes. Rattrapées à la dernière seconde par un bras ou un poignet, les corps ne tiennent pas debout et doivent être rassis. Plus rien de vivant ne semble présent en eux sous la couche de peinture.

¹³ « Pinocchio, c'est le spectacle de l'enterrement prématuré d'un enfant. Celui qui rue dans le cercueil, c'est la marionnette. Adulte est la terre qui le recouvre. Loin d'être l'"histoire d'une marionnette" ou une "marionnette de l'histoire", mon Pinocchio a la noble idée de rester pour toujours une marionnette, en dépit de la fable. Et, malgré la fable, le détachement du Nez est le moment où Pinocchio se livre définitivement à l'obéissance » (Bene, 1981 – trad. Cristina De Simone). Cette citation est présente dans le dossier du spectacle d'Alice Laloy (p. 2).

Pourtant, ce geste de pousser les corps hors de la chaise déclenche une électricité mécanique, comme la fée de *Pinocchio* qui réveille le corps du pantin. Dans cette troisième phase, ce sont les enfants-pantins qui partent à la reconquête de leur geste chorégraphique. Comme ayant gardé en mémoire, enfoui sous la couche de peinture et l'aliénation de leurs corps à la forme du pantin pensée pour et sur eux, ce geste qui les constitue en tant qu'être vivant, les enfants sont réactivés par l'impulsion donnée par la chaise. Un à un, ils vont se lever et se mettre à danser. À partir de ce qu'on leur a laissé – un corps transformé, façonné, qui ne leur appartient plus tout à fait mais qui les rend « conformes » aux autres enfants dans une similarité gémellaire – les enfants composent leur geste chorégraphique entre ce qu'il leur reste de vivant et cette mécanique imposée. Enfoui, étouffé sous le maquillage, le geste vivant de la danse se bat pour sortir de ce corps aliéné et retrouver son indépendance.

Ce qui effraie finalement et freine l'individu dans ses actions et son autonomie est ce qu'Artaud relève sous le terme de « magie » et que l'on retrouve chez Alice Laloy sous l'idée, dépassant la monstruosité, de reconnaissance de la fragilité des corps vivants manipulés, en miroir de la nôtre. Artaud d'abord : « Mais si fort que nous réclamions la magie, nous avons peur au fond d'une vie qui se développerait tout entière sous le signe de la vraie magie », (Artaud, 1990, p. 14). Alice Laloy ensuite :

AL : Pour moi, ça parlait de la transe, c'était vraiment important [...]. En fait, je leur ai surtout parlé de films de transformation, ou de possibilités de se transformer un petit peu comme dans *Alien*, quelque chose qui est vivant, qui est monstrueux. Il y a de la vie à l'intérieur, comme une naissance : ça arrive comme ça, le mouvement n'est pas contrôlé, il y a quelque chose de plus puissant qui agit en nous [...], qui nous dépasse ! [...] J'ai l'impression que dans la désarticulation, quand on regarde les enfants Mongoles se contorsionner, il y a quelque chose de sublime et quelque chose d'affreux, de vraiment monstrueux, et j'ai l'impression que si le geste du tremblement du réveil des pantins peut se mélanger avec quelques enfants qui, à l'intérieur, ont des têtes qui touchent aux fesses, des pieds qui passent devant... des gestes qui chercheraient à « monstrosifier » cette renaissance. Et même dans la danse finale, c'est pareil, j'aimerais bien aller plus loin : s'ils sont en train de danser en rond et que d'un coup il y a une tête qui tombe en arrière, que d'un coup surgisse subitement la chose maladroite, la chose pas finie, fragile...

OM : ...et qu'on ne veut pas forcément voir : à la fois on traque cette fragilité et à la fois, quand on la voit, elle nous fait mal...

AL : Bien sûr ! Mais on la connaît ! On la reconnaît...¹⁴

Quelle est cette reconnaissance dont parle Alice Laloy et que nous traquons, parfois malgré nous, dans ces spectacles où la marionnette est absente en tant qu'objet, mais présente au travers des corps ? Que reconnaît vraiment le spectateur ? C'est sa propre faiblesse, les instants où il s'est senti manipulé, où il

¹⁴ Entretien Alice Laloy et Oriane Maubert, 9 septembre 2019.

s'est rendu malléable, répondant à l'éducation (comportementale, verbale, sociale...) qui surgit face à lui dans la tenue des corps des danseurs-pantins de *Pinocchio (live)*. Le corps fictif du pantin porte en gestes réels des interrogations et crispations contenues. La manipulation de ce corps supposé de bois devient ici d'une violence rare par le grimage en direct (dont le public est complice, sur trois côtés de la scène) d'enfants vivants. Passivité devant la manipulation, inaction devant l'imposition faite au corps de l'enfant, le spectacle d'Alice Laloy renvoie, par la douce violence du jeu de maquillage et de déguisement, le spectateur dans les retranchements de son inaction, de son intolérable mutisme face à la soumission qui nous entoure, et dont nous avons-nous-mêmes été les victimes. *Pinocchio (live)* remplit l'espace d'enfants façonnés à la chaîne. C'est ici « une étrange amnésie » que pointe du doigt Alice Laloy. François Lazaro posait déjà la question : « À quel moment ai-je perdu conscience de la fragile limite entre l'illusion d'être à l'extérieur et la réalité d'un combat qui déjà se jouait en moi ? » (Lazaro, 1991, p. 88).

En guise de conclusion, relevons ces mots d'Alice Laloy :

Je joue à m'inspirer d'un imaginaire propre à la science-fiction afin de nourrir mes recherches. Et j'imagine un rite de passage qui consiste à transformer les enfants d'un âge médian en marionnette avant qu'ils se réapproprient eux-mêmes de leurs corps d'enfants par le mouvement. (Laloy, 2019, p. 6)

Les yeux, « centre irradiant de l'image » selon l'expression de Cristina Grazioli (2017) sont alors supprimés par le maquillage, pour extraire définitivement tout le vivant du corps. Ils rendent aveugles les enfants autant qu'ils coupent la connexion d'avec le public. Fondée alors sur les ombres, les mouvements et la respiration dans l'espace, le geste n'est en rien tâtonnant et, au contraire, risque la chute sans jamais créer la bousculade. Si le regard n'est plus, le corps retrouve peu à peu toute la stabilité et la légitimité à laquelle il a droit. Dans ce processus d'animation renversée chez Alice Laloy, l'humain contenu dans la marionnette est à la recherche de la trace laissée par le vivant en lui, ces vestiges de l'humain par-delà le geste mécanique. Le geste chorégraphique devient son combat pour contrer l'aliénation.

Bibliographie

Artaud, A., 1990, *Le Théâtre et son double* [1938], Paris, Gallimard, coll. « Folio essais ».

Bene, C., 1981, *Burattino in eterno*, « Paese sera », 6 décembre 1981.

Grazioli, C., 2017, « *Insufflare l'inanimato nell'umano : Pinocchio(s) di Alice Laloy (La Cie S'appelles reviens)*, « Arabeschi », n°10, (<http://www.arabeschi.it/46-insufflare-linanimato-nellumanopinocchiosdi-alice-laloy-la-cie-sappelle-reviens>)

Laloy, A., 2019, *Pinocchio(s) live*, dossier du spectacle, en ligne : <http://www.sappellereviens.com/wp-content/uploads/2019/04/CSR-PINOCCHIOS.6.pdf>

Lazaro, F., 1991, *Une étrange amnésie*, in Eruli, B. (dir.), « Puck, la marionnette et les autres arts », n°4 « Des corps dans l'espace », éd. Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières.

Leiris, M., 1996, *Miroir de l'Afrique*, Paris, Gallimard.

Leiris, M., 2014, *L'Âge d'homme précédé de L'Afrique fantôme*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade »

Silverster, J. J., 1857, *A Question in the Geometry of Situation*, « Quarterly Journal of Pure and Applied Mathematics », vol. 1.