

Pour une transe-danse, de la photographie à la scène

Entretien avec Alice Laloy*

Oriane Maubert : Au départ, quel était ton lien avec l’histoire de *Pinocchio* ? Quelles versions t’ont marquée, et quelles raisons t’ont amenées vers ce pantin italien ?

Alice Laloy : Au départ du projet photographique *Pinocchio(s)*, j’ai fait appel à ce qui me restait en mémoire du personnage mythique que j’avais découvert dans mon enfance par le biais de livres de contes et de dessins animés de différentes versions, dont celle évidemment de Walt Disney datant de 1940.

En travaillant sur le projet, j’ai eu envie de replonger dedans et me suis tournée vers la version originale du conte (1881) illustrée par Roberto Innocenti¹. J’ai aussi visionné le travail cinématographique de Luigi Comencini², et je me suis intéressée au travail de Carmelo Bene³ avec une grande curiosité et un fort appétit.

OM : Tes photographies proposent des visions de corps désarticulés qui peuvent susciter un certain malaise chez le spectateur. Pour autant, si on retrouve cette désarticulation dans le spectacle *Pinocchio (live)*, il me semble qu’une grande bienveillance se dégage dans le regard et les actions des manipulateurs sur les corps des enfants en transformation de pantin. Pour toi, qu’est-ce qui se joue à cet endroit ?

AL : Si la cruauté et la violence font partie intégrante du conte de *Pinocchio*, je suis d’accord avec toi : dans mon travail (sur les photos comme dans le spectacle), je n’y vois ni la violence ni la cruauté. Je comprends par contre que les photographies suscitent le malaise. Pour moi, les marionnettes portent en elles un très grand trouble. En tant qu’objets inanimés, inerte, elles portent une idée de la mort assez forte et elles sont extrêmement troublantes en ce sens. Elles portent aussi autant de magie quand elles prennent vie mais, le fait qu’elles puissent s’animer de manière aussi subite est forcément, pour nous les humains-spectateurs, un miroir qui peut être inquiétant. Aussi, avec *Pinocchio*, c’est le caractère de l’enfance qui est associé à ce caractère inanimé. Donc oui, je comprends que les images de *Pinocchio(s)* peuvent créer une sorte de malaise. Par ailleurs d’un point de vue plastique, la composition des images et notamment les couleurs

* Entretien réalisé par Oriane Maubert.

¹ Collodi, C., *Les Aventures de Pinocchio*, ill. Roberto Innocenti, trad. fr. Nathalie Castagné, éd. Gallimard, Paris, 1988 (1881), 141p.

² Comencini, L. (réal.), *Les aventures de Pinocchio*, 6 épisodes, 2h15, Italie, France, Allemagne, 8 avril 1972.

³ Bene, C., *Pinocchio*, mise en scène et interprétation Carmelo Bene, créé au Teatro Laboratorio, Rome, 1961.

sont assez travaillées et cela crée peut-être aussi un malaise car ce travail rend l'image "belle" en un sens. Dans le spectacle, c'est encore autre chose.

Lorsque je crée, je ne pars pas de l'émotion que pourrait procurer l'image (dans le spectacle ou sur la photo), mais plutôt de ma grammaire et de mes outils : je les explore sans essayer de tout contrôler. Je crois qu'un travail artistique doit échapper en partie à son créateur, pour qu'il aille au-delà...

OM : Sur les photographies (qui sont le point de départ de ce travail), le mouvement est arrêté, pourtant il se situe dans une dynamique bien particulière. Ce qui m'intéresserait de savoir est : comment s'est effectuée la transition de la photographie au geste chorégraphique qui se trouve dans le spectacle créé au Carreau du Temple en 2019 ? Était-il présent dans le corps inanimé de la photographie, dès sa composition, ou est-il venu après, à force de chercher ?

AL : Je n'ai d'abord pas pensé le geste des photos comme un geste chorégraphique, car je ne suis pas chorégraphe. Pour le spectacle *Pinocchio (live)*, j'ai fait appel à la chorégraphe Cécile Laloy. Pour les photos, je n'ai donc pas pensé ce geste comme ça mais (je vais le dire avec mes mots à moi qui s'équivalent à cet aspect du geste chorégraphique) plutôt comme le mouvement et l'image arrêtés. Et j'avoue que c'était présent en sous-marin, très tôt dans l'aventure... La première photo est intéressante car je l'ai faite avec mon fils et finalement, il a bougé tout au long de la séance, c'est-à-dire que je ne l'ai pas fait poser en pose arrêtée : je l'ai fait jouer. C'est la seule photo que j'ai faite comme ça. Je l'ai fait jouer et puis j'ai essayé de capturer des mouvements. Je lui avais raconté que c'était l'histoire d'une marionnette qui était en train de découvrir qu'elle était peut-être, possiblement, apte à bouger : c'était ce moment où Pinocchio prendrait vraiment une forme d'autonomie, juste avant l'autonomie totale. Un instant de transition. Mon fils improvisait donc, et je prenais des photos. Pour finir, j'ai gardé la photo où il était le moins dans un mouvement. Il est assis et son "faux regard" regarde la croix de commande. Par la suite, j'ai fait poser les enfants de manière immobile, dans plusieurs positions. Et puis finalement, l'envie de mettre en scène (c'est plutôt comme ça que ça s'est formulé pour moi) est apparue dès les premières séances photographiques que j'ai faites lors d'une résidence à Strasbourg au TJP.

C'est plutôt le moment de la transformation de ces pantins que j'avais envie de partager et de mettre en scène, avant le mouvement chorégraphique de la fin (celui-ci est venu beaucoup plus tard). L'envie de mettre en scène le moment où ça se transformait est venue très tôt : c'était très troublant d'y assister moi-même lors des séances photos, même si j'étais en quelque sorte active dans cette transformation. Et en même temps j'étais aussi spectatrice, il y avait quelque chose à chaque fois qui m'échappait un peu. Quelque chose m'échappait à chaque fois dans cette transformation et me troublait beaucoup. J'étais sûre

qu'il fallait la mettre en scène. Je suis metteuse en scène et non photographe, c'était aussi une logique pour moi d'en arriver là.

Mais en même temps, pour tout un tas de raisons de logique, de mise en place... je ne savais pas comment mettre ça en scène. C'était surtout dû à des sortes d'embuches très concrètes, et très pratiques, où je me disais : « Comment je vais faire avec ces enfants ? » Je voyais bien que ça demandait aux enfants un long temps de concentration, c'était quand même difficile, disons-le : demander cela aux enfants, c'est leur demander beaucoup. J'ai l'habitude de demander beaucoup aux gens avec lesquels je travaille (*rites*), mais là ce sont des enfants donc je suis tenue par leur capacité de concentration réelle, sur laquelle je ne peux pas tirer au-delà du possible. Et puis l'envie était de travailler avec les enfants dans une forme de collaboration joyeuse et d'expérimentation : elle n'était pas non plus de les pousser à devenir "les champions de la pose", tu vois ? Donc il y avait quelque chose comme ça, en creux, entre l'exigence que demandait le projet, et le respect du rythme des enfants.

OM : J'avais lu dans le dossier du spectacle que le processus, pour toi, était inversé : qu'il ne s'agissait pas d'aller de la marionnette au vivant mais plutôt de faire le chemin inverse, d'aller du vivant à la marionnette ou au pantin. Il me semble en effet que l'on n'est pas dans une imitation du pantin par les enfants-danseurs, mais que cela va bien au-delà : on est plutôt dans un *chercher à devenir pantin* plus que dans un *imiter le pantin*, chercher à être vraiment imprégné, soi-même, de tout cet imaginaire qui est véhiculé par *Pinocchio* mais aussi par la marionnette de manière plus large, au-delà du cliché de "j'ai des articulations raides ou un regard vitreux". J'ai l'impression qu'il s'agit vraiment de chercher en soi les connexions sous la couche de l'habillage, de la manipulation finalement.

AL : Oui tout à fait ! C'est plutôt l'idée d'une transposition que l'idée d'une imitation. Il n'y a jamais eu l'envie de l'imitation, et d'ailleurs il y a même eu un peu la peur de faire "les automates", "faire les pantins". Je n'avais vraiment pas envie qu'on aille là-dedans. Pour moi, ça partait de la transe, c'était vraiment important, et je pense qu'on peut aller plus loin que ce qu'on a fait, d'ailleurs. En fait, je leur ai surtout parlé de films de transformation, ou de possibilités de se transformer un petit peu comme dans *Alien*⁴, 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 s'agite en nous... Qui nous dépasse ! Qui dépasse la ligne, qui dépasse la joliesse du mouvement ! Je leur expliquais qu'on ne cherchait pas à ce que ce soit joli, or ce sont de jeunes danseurs, donc souvent, ils croient qu'avec la danse, il faut que ce soit joli, que c'est pour faire beau,... même dans les mouvements cassés qu'on leur

⁴ Scott, R. (réal.), *Alien*, 2h, États-Unis, 1979.

demandait, ils tendaient les pointes de pieds, ou ils avaient tout un tas de "réflexes" de "joli". Donc on a essayé d'enlever tout ce qu'on pouvait. Ce sont de jeunes danseurs, ils ont leur idée donc c'est difficile pour qu'ils le comprennent, ça prend du temps car ils se disent : « on va faire un spectacle, et si c'est moche... ? », « Les parents vont trouver ça affreux ! », « Je suis ici pour faire quelque chose de beau. »,... C'est tout ça qui était en dessous. Donc l'idée principale n'était vraiment pas d'imiter les pantins, ni les marionnettes, mais plutôt de s'en inspirer, idéalement. D'ailleurs, quand on regarde une marionnette danser, il y a une sorte d'arythmie, une sorte de maladresse... c'est à la fois une prouesse et une maladresse. C'est un peu des deux.

OM : Tout à fait et il me semble qu'en tant que spectateur, on traque la maladresse avec plaisir, c'est justement pour cela que la prouesse est... prodigieuse !

AL : (*rires*) Bien sûr ! Exactement ! On traque ça de peur qu'on soit dépassés (*rires*) ! Et on ne veut pas être dépassés ! (*rires*) Bien sûr... ! D'ailleurs, lorsqu'on poursuivra l'aventure, c'est sur cette histoire d'énergie qu'on va aller chercher, sur cette histoire de transformation. Pour l'instant, par exemple, il y a des gradations dans le mouvement chorégraphique qui sont un peu en pallier, en escalier, et j'aimerais bien arriver à travailler plus sur du fondu, que les premiers mouvements soient encore plus maladroits, plus dans la chute, plus dans les équilibres etc. Pour ça, il faut qu'on poursuive le travail, tout simplement. C'est surtout l'idée de passer de la vie à la mort et de la mort à la vie. À la fin des répétitions de *Pinocchio* (*live*), je leur disais : « normalement, ça devrait faire mal, 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. »

OM : Ce n'est pas fluide.

AL : Voilà,

OM : C'est aussi cela qui est à l'exercice dans mon concept *Danser comme* où j'essaye de réfléchir à comment la marionnette, au-delà de l'imitation, du cliché etc., permet plutôt au danseur de trouver des outils, peut-être pourquoi pas aussi d'approcher une meilleure connaissance de son corps. Cela interroge aussi comment sortir du joli, de l'esthétique, de ce que l'on a appris et que l'on répète parfois sans trop se poser de questions, pour aller plutôt chercher une qualité de relâché, une qualité de maladresse, d'assouplissement ou de raideur au contraire qu'on n'aurait pas forcément travaillés si on n'avait pas eu cet imaginaire de la marionnette en arrière-plan. Il me semble que c'est à cet endroit que la marionnette peut nourrir les danseurs, je ne sais pas si les enfants l'ont formulé. Je pense qu'ils ont appris énormément de choses de cette expérience sur eux-mêmes, leurs capacités aussi en tant qu'interprète corporel.

AL : Je comprends, bien sûr ! Là je ne peux pas répondre mais je suis sûre que cette aventure les aura nourris énormément à pleins d'égards, j'en ai parlé avec eux et avec leurs professeurs, donc je peux m'engager à dire cette chose-là. En effet, ça apprend aussi à penser son corps un peu autrement : je crois que ça apprend à penser son corps de manière un peu plus morcelée, que de manière globale. On a joué à cela, Cécile leur en a beaucoup parlé : « ton corps est mou en haut et dur en bas », ou bien « ta jambe est animée, il y a de la vie dedans mais pas dans le reste de ton corps », et ainsi de suite.

OM : Oui, une fragmentation.

AL : Oui. C'est un exercice intéressant pour une prise de conscience du corps par le danseur.

OM : J'ai travaillé sur la notion d'*ex-centrique*, je reprends l'étymologie et je réfléchis à l'idée de sortir de soi, d'être hors de soi, et il me semble que c'est cela que la marionnette fait travailler au danseur : se dire en tant qu'interprète que je crée des zones d'altérité sur mon corps qui peuvent être potentiellement incontrôlables, ou qui peuvent être différenciées du reste du corps, et ne pas rechercher forcément l'harmonie, la cohérence là-dedans, mais parfois plutôt creuser la contradiction ou la confrontation à l'intérieur.

AL : C'est ça.

OM : Cette contradiction est déjà là, à mon sens : l'harmonie (telle qu'on peut la trouver dans la danse classique par exemple) est quelque chose qui, à pleins d'endroits, vient forcer la cohérence et vient plutôt canaliser la contradiction ou dresser la contradiction pour ne pas qu'on l'entende de trop. Mais il me semble que la marionnette, à l'inverse, aide à accepter la contradiction, ne serait-ce que lorsqu'on apprend la gaine : on est déjà deux dès le départ, et parfois le bras en l'air de la gaine s'oppose au visage de l'acteur juste en-dessous. Cette contradiction est déjà là. Il y a quelque chose de cet ordre-là.

AL : Oui, il y a aussi une part de non-maîtrise : quand on manipule une marionnette, c'est rare de pouvoir tout maîtriser de son corps.

OM : Oui et c'est rare aussi de tout maîtriser de la marionnette elle-même : on peut rêver une figure, une pose, un déplacement, et quand on l'essaye, ça ne marche pas, ou bien on ne voit que l'outil et l'effet rêvé n'est pas là... il y a quelque chose qui ne prend pas, ou qui se cogne.

AL : Bien sûr ! (*rires*)

OM : Quelles sont les suites envisagées au projet, désormais ?

AL : J'ai l'envie de poursuivre ce projet par la scène, je pense qu'il faut aller à cet endroit-là, et l'envie aussi de retourner vers des contorsionnistes. Cela devrait créer une danse qui serait peut-être aussi maladroite parce que les enfants contorsionnistes ne sont pas des danseurs. J'ai envie de mixer une distribution avec des enfants différents, peut-être mêmes des gymnastes. En fait, il est compliqué de trouver des contorsionnistes en France, mais il y a des enfants qui font de la GRS ou de la gymnastique, donc qui pratiquent un style plus acrobatique. J'ai envie de chercher des enfants dans ces endroits-là, et j'ai envie de mixer la distribution en prenant le risque de ne pas avoir douze ou treize danseurs qui sont dans un état d'esprit de danse qui, du coup, sont aussi des enfants assez éveillés sur le plan artistique parce qu'ils vont voir des spectacles, parce qu'ils sont déjà un peu engagés dans cette voie-là. Je trouve cela intéressant et ça me donne envie d'aller peut-être vers un mélange : des enfants danseurs mais peut-être aussi des enfants gymnastes ou contorsionnistes, qui pratiquent leur corps de manière différente. Peut-être pourront-ils apporter aussi au projet, notamment pour toute la partie maquillage et la partie des gestes sur laquelle j'aimerais vraiment avoir du temps pour écrire quelque chose d'autre sur la désarticulation. Pour moi, la marionnette c'est aussi ça : ce que je trouve fascinant dans la marionnette c'est aussi la part des monstres, il y a quelque chose d'horrible et en même temps mort et tordu. Tout ça me fascine en fait.

OM : Oui ! Il me semble que certains de ces éléments sont déjà parsemés dans le spectacle actuel avec le glissement des "vrais" enfant au début que l'on transforme en pantins en suite. On peut projeter tout un tas de choses sur l'éducation, l'école, la manière dont on uniformise les enfants...

AL : Bien sûr !

OM : Et puis ensuite comment, tout emplâtrés qu'ils sont, ils essayent de redevenir "eux-mêmes". Ce processus-là est très fort dans le spectacle.

AL : Oui ! On l'a ! Mais je pense qu'on pourrait l'avoir en plus fort. 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... ces gestes chercheraient à "monstruoser" cette renaissance. Et 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 : Dans l'appel à textes de ce numéro consacré à *Pinocchio*, il était écrit : « *Pinocchio* est littéralement une figure de la désobéissance : sans aucune prise de conscience particulière mais comme poussé par une impulsion vitale », es-tu d'accord avec cette idée et peut-on la voir notamment dans la ronde de la fin de ton spectacle *Pinocchio (live)* ?

AL : Absolument ! L'impulsion vitale de Pinocchio se révèle à la fin de la performance et c'est dans cette idée que nous avons cherché des grammaires corporelles et de mouvements proches de secousses, de tremblements, de spasmes qui, petit à petit dans notre travail, se transforment en mouvements de moins en moins saccadés mais qui se terminent par des sauts de vie des enfants avant que ceux-ci ne se démaquillent et rouvrent les yeux. Il s'agit autant de cette impulsion vitale inconsciente du pantin dans l'histoire que peut-être aussi du fantasme, de la projection ou tout simplement de désir du créateur de voir son pantin prendre vie. Dans la performance *Pinocchio (live)*, ce dernier mouvement se fait sous les yeux des créateurs (les performers adultes) qui sont à l'origine de leurs transformations.