

« Ils sont du décor qui bouge »¹: corps « plastiques » en scène

MARIE CLÉREN*

Abstract: «*They are Moving Décor*»: «*Plastic*» *Bodies on Stage*. In the XX century, many painters collaborate on theater plays or ballets bringing a new « plastic » dimension on stage. Whether in *Skating Ring* from Canudo ou *La Création de monde* from Cendrars, in *Parade* from Cocteau or *Coucou Bazar* from Jean Dubuffet, characters wear suits that make them look like hybrid creatures and turn them into elements of the setting. Colors and chosen patterns integrate them to those « animated » pictures and raise the question of the future of the actor's body in such performances. We can wonder if the implication of painters on stage has consequences on acting or choreography. Dubuffet, for example, advocates slowness in a theater of the body that owes Artaud's theory. Léger, on the other hand, claims objects life and describes the dancers as « mobile decors ». That breeds a mechanical play very close to Charlie Chaplin. In this way, collaboration between painters and poets lead to a change of the body's status on stage. This change is something that we can relate to: it becomes, in these kaleidoscopic shows, the piece of a puzzle that the eye of the spectator has to reconstitute. Having studied the metamorphoses of the body of the actor under the brush of famous painters, we can see the consequences of these transformations on the game of the one who becomes "figure" (Dubuffet) or "dancer-machine" (Schlemmer). Pull what the constraints compulsory for the body on the direction of these "alive paintings"?

Keywords: Dance, body, plastic arts, mechanical movement, Fernand Léger, Fortunato Depero, Jean Dubuffet.

Qu'il s'agisse des *Demoiselles d'Avignon* de Picasso (1906-1907) ou du *Mécanicien* de Léger (1920), le corps humain a souvent été malmené par les représentants de l'avant-garde à l'aube du XXe siècle. Or, de nombreux peintres

¹ Cocteau Jean, « Le Bœuf sur le toit », *Théâtre complet*, Pléiade, Gallimard, Paris, 2003, p. 27.

* Agrégée de Lettres Modernes, Doctorante en littérature comparée à l'université de Paris 4-Sorbonne sous la direction de M. le Professeur Bernard Franco, ATER à l'Université de Caen-Basse-Normandie, e-mail : marie.cleren@unicaen.fr.

proposant des esthétiques novatrices qui rejettent l'illusionnisme et la perspective et adoptent un langage de formes « cubistes » ou « tubistes », ont collaboré à des spectacles d'un genre nouveau que l'on peut, à l'instar de Dubuffet, qualifier de « tableaux animés ». Leur travail plastique a non seulement influencé la scénographie mais a également remodelé le corps, devenu matériau vivant. Paradoxalement, c'est surtout dans des ballets que les plasticiens vont chercher à appliquer leurs idées ; or, l'harmonie qui se dégage généralement du corps dansant est brisée par des attributs encombrants, parfois disgracieux, qui entravent les mouvement du danseur, et ce au profit d'une harmonie d'ensemble. Le statut du corps dans ces spectacles kaléidoscopiques nous interroge : il devient ici la pièce d'un puzzle que doit reconstituer l'œil du spectateur. Après avoir étudié les métamorphoses du corps de l'acteur par le pinceau de peintres renommés, nous pourrons voir quelles sont les conséquences de ces transformations sur le jeu de celui qui devient « figure » (Dubuffet) ou « danseur-machine » (Schlemmer).

Des corps-objets remodelés

En collaborant aux Ballets Russes de Serge de Diaghilev, Picasso va profondément bouleverser l'esthétique chorégraphique d'une troupe qu'incarnait la virtuosité et l'agilité d'un Nijinsky. Les costumes de *Parade*, ballet de Cocteau représenté le 18 mai 1917, sur une musique de Satie, marqueront particulièrement les esprits ; En effet, ces personnages imposants, aux corps fracturés, qui organisent la réclame devant un chapiteau de cirque paraissent tout droit sortis d'un tableau du maître cubiste et rappellent *Le Guitariste* (1911) ou *L'homme avec une pipe* (1914).



Picasso, *Le Guitariste*, 1910,
Musée Beaubourg.



D'après Pablo Picasso : Costume pour le Manager français (gauche) Costume pour le Manager américain (droite), *Parade* (1917). Ballets russes dirigée par Serge de Diaghilev Argument : Jean Cocteau Musique : Eric Satie Décors et costumes : Pablo Picasso Chorégraphie originale : Léonide Massine. Exposition Ballets russes Bibliothèque-musée de l'Opéra de Paris.

Ces créatures en carton, devaient introduire sur scène une fausse réalité scénique qui tournerait en dérision l'existence des vrais danseurs, la Petite fille, le Chinois et l'Acrobate. Il semble que pour la réalisation de ces costumes, l'expérience de Picasso à Rome en 1916 ait été déterminante dans l'élaboration du projet sans qu'il faille, comme le fit Depero, taxer le peintre espagnol de plagiat. Les artistes futuristes, tels Prampolini et Balla, avaient songé eux aussi à un costume qui prolonge le corps du danseur qu'ils qualifièrent de « moto-bruitiste » :

Les costumes appartiennent à la vraie forme de la chorégraphie futuriste. En effet, pour celle-ci, l'élément humain a pour but d'intensifier, voire de provoquer des sensations nouvelles chez le spectateur, en créant de nouveaux hiéroglyphes dynamiques et sonores qui complètent ou interrompent le déroulement de l'action scénique. Et c'est là le motif pour lequel, en plus du personnage, se déplaceront aussi isolément certains éléments du costume. Dans ce cas, ce qui compte n'est pas l'aspect pratique du costume, mais le fait qu'il s'agit d'une scène de théâtre ou plutôt d'une chorégraphie. Avec cette nouvelle forme de costumes moto-bruitistes, la chorégraphie acquiert une nouvelle forme de costume mécanique considéré comme le vrai costume moderne.²

² Prampolini à Pratella, lettre autographe, 11 juillet 1915, coll. Privé, in Giovanni Lista, *La scène futuriste*, CNRS, 1989.

Dans ses projets pour *Le Chant du Rossignol* et *Le Jardin Zoologique*, commandés puis abandonnés par Diaguilev, Depero va mécaniser l'acteur-danseur en le subordonnant à la scène grâce à un maquillage outrancier, des masques ou des costumes mécaniques. L'organisateur des Ballets Suédois, Rolf de Maré, va, quant à lui, faire appel à Fernand Léger dont il collectionnait les tableaux depuis 1916, pour insuffler sur la scène de la danse un vent de nouveauté. Dans *Skating Rink*, dont la première a lieu le 20 janvier 1922 au Théâtre des Champs-Élysées, Fernand Léger essaie de résoudre le conflit entre le danseur mobile et le décor immobile en ordonnant les danseurs par masses parallèles et contrastées et en opposant dix personnages *rouges accélérés* à dix personnages *jaunes ralents*. Le Fou, vêtu d'un habit asymétrique noir et blanc et incarné par Jean Börlin, est mis en valeur dans cet ensemble multicolore. Pour *La Création du monde*, créée le 25 octobre 1923 au Théâtre des Champs-Élysées, Léger a conçu les costumes comme des sculptures, s'inspirant de planches de deux publications : *Negerplastik* de Carl Einstein et *African Negro Art : its influence on modern art* de Marius Zayas. Dans un dispositif sans profondeur (seulement cinq mètres de fond), le peintre adopte le principe d'une frise animée dans laquelle se meuvent des danseurs portant de lourds costumes en bois. Selon le peintre, l'obstacle à la nouveauté est l'attitude du « danseur-vedette » qui cherche à tout prix à bien faire sans vouloir se renouveler :

Qu'ils se décident à être plus chorégraphes que vedettes, qu'ils consentent à devenir partie du spectacle « à égalité », qu'ils acceptent le rôle de décor-mobile, qu'ils dirigent eux-mêmes l'avènement de l'objet-spectacle. Alors vous verrez apparaître sur la scène nombre de moyens entièrement nouveaux qui jusque-là étaient restés dans l'ombre, « dans la coulisse », alors vous aurez le mécanisme des inattendus plastiques, qui pourront jouer et animer la scène.³

Léger appelle ici à multiplier les matériaux pour surprendre la spectateur et, selon lui, la destruction de la proportion humaine, la mécanisation du corps, et le mouvement du décor sont les meilleurs moyens pour susciter la surprise. D'après lui, pour que le public, immobile dans une salle inanimée et noire, ait envie de passer la rampe, il faut que la scène soit pleine de vie, de lumière et de mouvements ; il prône donc la multiplication de « passages plastiques ».

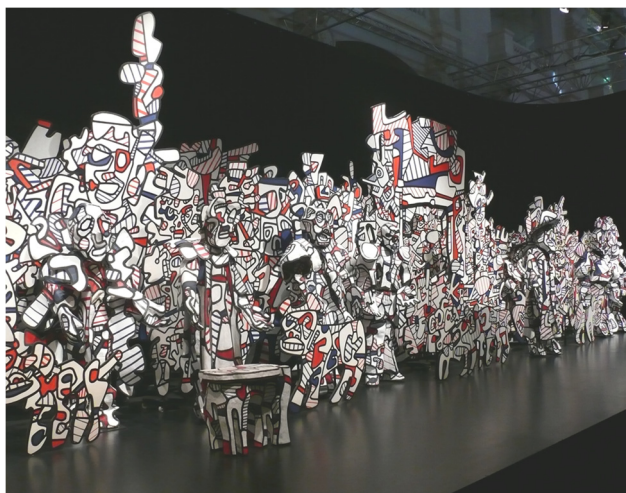
Un demi-siècle plus tard, en 1977, les personnages du « Bal de L'Hourloupe » vont peupler le *Coucou Bazar* de Jean Dubuffet, et ces « découpes » mobiles, réaliseront tout au long du spectacle des « figures » en se déplaçant sur des « praticables » devant un fond noir et modifiant l'aspect du décor.

³ Fernand Léger, « Le spectacle, lumière, couleur, image mobile, objet-spectacle », 1914, in *Fonctions de la peinture*, Gallimard, 1996, p. 118.

Les danseurs sont entourés d'une quinzaine de découpes figurant des personnages (homoncules, animaux ou végétaux) et manipulées par des machinistes ; tantôt ce sont les découpes qui effectuent les mouvements, tantôt ce sont les acteurs. Les costumes sont d'abord préparés par le peintre sur du papier armé et peint que reproduisent des tôleiers en une tôle d'aluminium sur lesquels les couturières mouleront des tarlatanes amidonnées, « afin que pour finir des danseurs hideusement masqués s'en harnachent de la tête au pieds et se trémoussent devant de grands décors peints à cette fin ».⁴ La même année, Joan Miro participe à la création de *Mori el Merma*, une adaptation d'*Ubu Roi*, avec la troupe La Claca, et il prépare à cette occasion des costumes en tissu et carton aux formes audacieuses, bosselées et gélatineuses en utilisant des couleurs vives et tranchées.



Personnage de *Coucou Bazar*,
Musée des Arts Décoratifs,
Paris, 2013



Coucou Bazar

Au niveau du costume, deux conséquences découlent de l'intervention des peintres dans le spectacle : d'une part, les personnages n'ont pas taille humaine et leurs corps alourdis sont gigantesques et, d'autre part, les costumes et masques les dissimulent presque intégralement, opérant ce que Didier Plassard

⁴ Jean Dubuffet, Lettre à Raymond Queneau, 27 mai 1972 in *Dubuffet*, Centre Pompidou, Paris 2001, p. 402.

appelle la « mise en effigie »⁵, « sous le terme de *mise en effigie* doivent être compris aussi bien le recours au simulacre réel de l'exhibition, par le comédien, des signes de l'artificiel : corps contraints, dissimulés partiellement ou dans son entier, expression nulle, gestuelle déshumanisée ». Tout ceci va de pair avec le refus de toute forme de psychologie dans le spectacle. Notons que cet effacement de l'humain ne date pas d'aujourd'hui : dans l'antiquité, prothèses et postiches étaient utilisées dans un but comique ; tandis que l'*onkos* et l'*himation* procuraient au personnel de la tragédie un aspect étrange et inquiétant. F. Léger remarque en effet que les masques antiques étaient utilisés comme moyen du spectacle : « Déjà, ils voulaient transformer la figure »⁶. Quels que soient les spectacles dans lesquels ils jouent, les interprètes de ces ballets se plaignent de la difficulté à supporter ce harnachement. La question qui se pose alors est de savoir si les peintres, en sculptant le corps-en-scène ne l'a pas transformé en pièce de musée ?

Skating Rink a été joué la première fois en 1922, la même année *Das triadische Ballet (Le Ballet triadique)* de Schlemmer. Pour le théoricien du Bauhaus, les entraves corporelles répondent à sa quête d'une harmonie d'ensemble et il revendique donc un retour au masque et au costume rigide, selon le modèles des automates des récits d'E.T.A Hoffmann ou de Heinrich von Kleist. En effet, à l'origine du ballet triadique, nous trouvons les livres de proportions du XVIe siècle et les travaux de Dürer qui cherchent à établir une parfaite harmonie entre figure humaine et espace. Schlemmer va chercher à intégrer le corps à une scène « abstraite » organisée en fonction de formes, lignes et couleurs respectant les lois fondamentales d'intégration du vivant dans l'espace : contrairement à la scène illusionniste, l'homme doit être ici « refondu » pour s'adapter à l'espace.

Le corps lui-même peut permettre sa mathématique en évidence en déchaînant sa mécanique corporelle et désigne alors les domaines de la gymnastique et de l'acrobatie. Des accessoires, tels que des barres (la barre horizontale de l'équilibriste) ou échasses (éléments verticaux) permettent, en tant que « barres de prolongement des organes du mouvement », de donner vie à l'espace dans ses relations de charpente linéaire. Des sphères, des cônes, des cylindres permettent de lui donner vie dans ses relations plastiques. C'est le chemin qui mène au « costume » plastique-spatial, libéré ainsi de toute réminiscence de style, et que l'on peut nomme *Sachlichkeit* (objectivité), « mise en forme ou style », compris dans un sens neuf et absolu.⁷

⁵ Didier Plassard, *L'acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie, L'Âge d'homme*, 1992. p. 13.

⁶ *Op. cit.*, p. 117.

⁷ Oskar Schlemmer, «Mathématique de la danse», *Théâtre et abstraction, L'Espace du Bauhaus*, trad. Par E. Michaud, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978, p. 31.

On ne peut donc pas parler d'une crise du personnage ni de sa disparition, il s'agit davantage d'une métamorphose du corps qui réponde aux critères de la modernité.

Décors animés

Les peintres qui interviennent sur la scène semblent vouloir donner à la scénographie l'aspect d'un « tableau animé ». Celui-ci se distingue du « tableau vivant », genre qui trouve son origine dans les mystères du Moyen Age ou les crèches vivantes de la Renaissance, qui va atteindre son apogée au XVIII^e siècle et dans lequel des amateurs se réunissent pour reproduire l'œuvre d'un peintre connu. Ici, il s'agit pour un peintre de faire vivre sa toile. Le fait que des artistes cubistes ou futuristes se soient préoccupés de question de scénographie est signe aussi du rejet de la conception diderotienne de la scène comme « tableau » réaliste. Le tableau animé qui nous occupe relève de l'abstraction picturale. Comme dans leurs toiles, Picasso, Léger ou Dubuffet, ont fait voler en éclat, au théâtre, la règle des trois unités classiques : unité de point de vue, unité de lieu et unité de temps. La construction n'est plus régie par la perspective mais par une armature d'axe impersonnelle. La géométrie ayant remplacé les formes de la nature, les éléments de la toile perdent leur identité prédéterminée et se confondent. Enfin, au lieu d'un moment figé dans le temps, les peintres évoquent le devenir perpétuel de l'existence.

Selon les termes de Dubuffet lui-même,

Il [le spectacle] doit apparaître non comme une production proprement théâtrale mais comme une peinture- ou un ensemble de peintures - dont certains éléments sont (discrètement ou modérément) animés d'un peu de mobilité. L'effet visé est de porter par là l'esprit du spectateur à regarder tous les éléments d'ensemble des peintures (et non pas seulement ceux qui bougent effectivement) comme susceptibles de mobilité. Il s'agit de les douer par là d'un semblant de vie, ou du moins d'intensifier leur pouvoir d'évoquer un monde de figures incertaines et instables, en perpétuelle instance de combinaisons transitoires et de transformation.⁸

L'auteur considère comme une expérience intéressante de se « trouver transporté au sein d'une image, non plus dans aucun monde physique, mais dans un monde d'irréelles transpositions mentales fallacieusement dotées de corps. »⁹ La scène forme alors un gigantesque kaléidoscope engagé dans un mouvement perpétuel et cette confusion des corps et des décors qui aboutira à

⁸ *Op. cit.*, p. 81.

⁹ *Ibid.*, p. 90.

l'expérience d'un théâtre abstrait. A. Jarry évoquait des « décors héraldiques », « c'est-à-dire désignant d'une teinte unie et uniforme, toute une scène ou un acte, les personnages passant harmoniquement sur ce champ de blason ».¹⁰ C'est la peinture nabi de Vuillard ou Maurice Denis qui, en effaçant toute profondeur par l'étagement des plans, l'abandon des ombres et reliefs et la simplification des contours et contrastes chromatiques accentués, a réduit la toile et la scène à une surface pure.

Sur cette scène qui évoque la « couleur dansée » de Sonia Delaunay¹¹, ou le « théâtre de la couleur » de Ricciardi, « un théâtre où l'action profonde du drame trouverait son épiphanie scénique dans les mouvements chromatiques anti-naturalistes : atmosphère d'ensemble, virages de couleurs, faisceaux et mouvements de lumière-colorées »¹², les éléments scéniques sont le corps même de la représentation. Du côté futuriste, Balla parle de « tableau en mouvement » ou de « tableau-danse » pour la « Danse de l'hélice », qui sera finalement réalisée par Prampolini en 1927 :

Les danseuses, en faisant bouger de diverses façons les hélices, tournent vertigineusement en se déplaçant en ellipse sur le plan du tableau scénique, qui grâce à leur danse et au mouvement des lumières, devient une concrétisation magique de l'œuvre abstraite du peintre. Le tableau-danse dure cinq minutes.¹³

Les artistes italiens vont chercher à appliquer sur la scène les principes du dynamisme plastique énoncés par Boccioni : « figure + milieu ambiant ». Léger, quant à lui, parle d'objet-spectacle : « Les objets, les lumières, les couleurs de fixes et restreintes qu'elles étaient, deviennent vivantes et mobiles. »¹⁴ et souligne leur « personnalité », ainsi que leur « force plastique ». Jean Dubuffet insiste lui aussi sur cette vie des choses, qui avait déjà été proclamée par Picasso :

La notion d'être, ou d'objet, résulte seulement d'une concentration du regard sur un point avec délimitation arbitraire d'un lieu privilégié ; mais la pensée, une fois libérée de son conditionnement a le pouvoir d'attribuer cette notion à tout lieu que ce soit et de donner existence où bon lieu semble à des objets ou des êtres. La distinction entre objets et fonds est alors abolie.¹⁵

¹⁰ Alfred Jarry, « De l'inutilité du théâtre au théâtre », *Mercure de France*, Paris, septembre 1896.

¹¹ « [La danseuse aux disques] Codréano avait magnifiquement dansé la couleur. [...] Avec une grande sensibilité, Codréano, en modifiant la position des plans, créait et transformait perpétuellement le rapport des couleurs. On obtenait ainsi un nouveau langage de la couleur d'où toute description était bannie ». « La Couleur dansée ».

¹² G. Lista, *op. cit.*, p. 354.

¹³ Balla, *L'impero*, n°244, Rome 14 octobre 1927, p. 3, cité par Lista.

¹⁴ F. Léger, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵ J. Dubuffet, *op. cit.*, p. 82.

Le spectacle est placé sous le signe de la mobilité, voire de l'inversion des rôles : les praticables, parfois motorisés ou télécommandés, se confondent avec les costumes blancs cernés de noirs et tachés de rouge et bleu des personnages. Dans *Skating Rink*, Léger réduit la profondeur au minimum et évite soigneusement la perspective : la partie supérieure de la scène, composée de couleurs géométriques tranchées, était immobile, tandis que la partie inférieure était mobile grâce aux danseurs vêtus de costumes répartis régulièrement selon leurs coloris, créant ainsi « une liaison profonde entre décors et danseurs, entre la mobilité de ceux-ci et l'immobilité des couleurs », « en une sorte de montage dynamique », ainsi que l'indique Giovanni Dotoli¹⁶. Dans le ballet *La Création du Monde*, conformément aux principes énoncés par le peintre, les personnages rentrent eux aussi dans « le rang plastique ». Les éléments de la faune et la flore vont peu à peu apparaître autour des trois déesses, Nzamé, Medere et N'kva : chaque feuille d'arbre qui pousse donne naissance à un animal et le librettiste insiste sur la « mobilité continue de la scène par déplacement des décors et des personnages fictifs ou réels » et « l'animation de la scène par naissance d'un arbre et de divers animaux »¹⁷. Ce dispositif inspirera le ballet de Prampolini, *Psychologie des machines* (1924), reprenant le jeu combinatoire entre forme humaine et non-humaine. Sur une des photographies conservées du spectacle, on peut voir la toile abstraite aux motifs géométriques devant laquelle se tiennent les personnages pourvus de masques mécaniques. Dans le projet pour le *Chant du Rossignol* de Depero (1917) qui sera finalement abandonné par de Diaghilev, les danseurs vêtus de cuirasses composées d'éléments géométriques aux mouvements saccadés se marient parfaitement au macrocosme végétal : « Les danseurs devenaient ainsi le support-moteur d'un jeu plastique de volumes chromatiques, pratiquement imprévisible dans sa complexité, faisant de la scène un immense kaléidoscope »¹⁸.

La danse investie de la sorte par les peintres reste-t-elle de la danse. C'est un reproche qui a souvent été fait au Ballets suédois par exemple : « Ils sont intelligence et peinture plus que danse », commente Fernand Divoire en 1923. La critique est encore plus vive chez Levinson : « Jamais on ne fera œuvre de danseur en traduisant par des mouvements saltatoires les conventions propres aux arts plastiques ». Malgré tout, cette collaboration des deux arts est féconde :

¹⁶ Giovanni Dotoli, «Ricciotto Canudo et les Ballets Suédois : *Skating Ring*,» in *Arts en mouvements, Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*, Presse Universitaires de Méditerranée, Montpellier, 2008, p. 107.

¹⁷ Blaise Cendrars, *op. cit.*, p. 463.

¹⁸ Lista, G., *op. cit.*, p. 336.

A quelques exceptions près, la relation entre la danse et la peinture ne se révèle pourtant pas si univoque dans les Ballets Suédois. De leurs propositions plastiques et animées se dégage avant tout le souci de travailler la relation dynamique entre deux formes d'expression complémentaires. Le corps dansant et le décor participent l'un et l'autre à la constitution d'une forme à la fois plastique et mobile, se développant simultanément dans les deux dimensions de l'espace et du temps.¹⁹

Selon Laurent Guido, cette manière de recouvrir le corps du danseur n'empêche pas le mouvement mais consiste à mettre en place une nouvelle logique du spectacle où tous les éléments convoqués servent à la structuration de l'ensemble. Cette « peinture en mouvement perpétuel » sera réalisée plus tard chez Alwin Nikolais.

La mécanique des corps

Dans ce contexte, le travail du corps évolue ; il est soumis à des contraintes matérielles ainsi qu'à un rythme mécanique précis. En conséquence de l'appartenance au registre pictural, la notion de « transposition » émerge, avec l'idée que les danseurs doivent adopter des mouvements très différents de ceux qui se rencontrent dans la vie normale. Cocteau aussi évoque cette contrainte du costume sur le mode chorégraphique :

Pour les quatre personnages [les managers], il s'agissait de prendre une suite de gestes réels et de les métamorphoser en danse sans qu'il perdissent leur force réaliste, comme le peintre moderne s'inspire d'objets réels pour les métamorphoser en peinture pure sans pour autant perdre de vue la puissance de leurs volumes, de leurs matières, de leurs couleurs, de leurs ombres. [...] Dans *Parade*, la danse ne découle pas d'une imagination d'ordre purement décoratif, mais d'un désir de grossir le réel, de pousser le détail des rythmes familiers jusqu'au vocabulaire de la danse car seule la vérité, même recouverte, possède la vertu d'émouvoir.²⁰

On retrouve exactement cette idée de transposition dans le texte de Léger : la figure humaine n'aura de valeur, selon lui, que « transformée », « le geste réglé »²¹. Le peintre insiste sur le rejet du réalisme, la déconnexion des thèmes de la vie humaine dans la recherche des acteurs. Un spectacle dans

¹⁹ Laurent Guido, « A. Levinson contre les Ballets Suédois : les enjeux esthétiques de la danse dans les débats parisiens des années 20 », in *Arts en mouvement*, p. 50.

²⁰ Jean Cocteau, *Parade*, Texte de présentation, printemps 1917, manuscrit de la Bibliothèque Historique de la Ville de Paris.

²¹ F. Léger, *op. cit.*, p. 120.

lequel tout devient théâtre. Pour le peintre, il s'agit d'un exercice intéressant qui lui permet de déplacer les personnages une fois l'œuvre finie. Dubuffet, par exemple, a déjà essayé d'animer ses toiles avec des découpes de papier. Il s'est aperçu les « mouvementations » des objets eux-mêmes étaient dignes d'attention. Les pièces réalisées, rigides et lourdes, contribuent à cet effet de pesanteur: certains costumes sont même conçus comme de véritables carapaces destinées à contraindre les gestes des protagonistes. D'où l'idée d'un ballet très lent, dansé par des danseurs experts à la manière de l'Orient. «[...] dans tous les domaines, ce qu'il faut, c'est raréfier, c'est appauvrir ». Sophie Duplaix souligne la parenté entre le texte d'Artaud « Sur le théâtre balinais » et *Coucou Bazar*. Elle rapproche également l'œuvre de Dubuffet du travail de Mnouchkine pour *1789, 1793 et L'Âge d'or*, dont le Théâtre du Soleil se trouvait proche de son atelier²². Aussi, Dubuffet préconise-t-il pour son spectacle une extrême lenteur des déplacements : « Les porteurs de costumes devront se mouvoir peu et avec grande lenteur. Ils devront même par moment conserver une quasi-totale immobilité. Ils devront se tenir constamment non pas en groupes mais dispersés, mêlés aux éléments peints fixes de manière à peu s'en distinguer. »²³. [...] C'est au théâtre Nô que fait référence l'auteur du *Bal de L'Hourloupe* : « Ce pourrait être l'occasion d'inventer des danses d'une sorte nouvelle : des danses extrêmement ralenties et à base d'immobilité, chaque acteur se bornant à mouvoir légèrement, qui une main, qui un genou, qui une épaule ».²⁴ L'intervention du peintre conduit ici à une stylisation, à une épuration des mouvements, comme le jeu de l'acteur japonais qui évite tout réalisme. La composition du spectacle, qui se divise en treize figures, laisse entrevoir une chorégraphie extrêmement minutée, qui à New York, comme à Paris, laissera l'artiste insatisfait. Seuls ses écrits nous donnent une idée de ses attentes : Dubuffet souligne à plusieurs reprises l'importance de la frontalité des acteurs, ainsi que de l'économie du geste.

Les mouvements et déplacements des acteurs devront tenir compte constamment du caractère particulier du spectacle qui est celui d'un vaste tableau dans lequel les personnages figurés changent progressivement de place (avec lenteur) par rapport aux fonds devant lesquels ils apparaissent, et auxquels ils doivent cependant rester liés et, en quelque sorte, appartenir. Il s'agit d'un spectacle essentiellement visuel.²⁵

²² Sophie Duplaix, « Coucou bazar, pièce de théâtre? », *op. cit.*, p. 27-28.

²³ *Ibid.*, p. 81.

²⁴ *Ibid.*, p. 84.

²⁵ *Ibid.*, p. 87.

Une simple rotation de la tête, ou une légère agitation d'une épaule ou d'un pied, suffira à créer le spectacle, tout le reste du corps demeurant immobile.

Les mouvements des acteurs prendront en effet d'autant plus de relief et de vertu spectaculaire qu'ils seront peu nombreux et qu'ils auront peu d'ampleur. Ils faut créer une animation scénique si sobre, si raréfiée, que le moindre mouvement de chacun des acteurs soit perçu comme un phénomène. Il faut que ces mouvements soient extrêmement simples et soient aussi très caractérisés ; il faut qu'ils puissent faire l'objet d'un dénombrement précis ; il faut que chaque acteur soit à l'avance en possession d'une partition complète de tous les gestes pour la totalité de son rôle.²⁶

Miro, qui avait participé lui aussi activement à la réalisation de *Mori El Merma*, avait de son côté demandé aux acteurs d'accentuer la pureté de leurs gestes. Tout comme Cocteau, qui évoque le ralenti auquel doivent évoluer les protagonistes du *Bœuf sur le toit*, qu'il compare à des « scaphandriers ». Cette lenteur est également recommandée par Blaise Cendrars dans les notes sur la réglementation de la mise en scène de *La Création du monde* : « Rythme général lent et grave ; s'accentue à certains moments, mais reste plutôt solennel et cérémonieux. »²⁷

Dans l'autre ballet de Léger, les gestes doivent suivre une réglementation précise et minutée pour obtenir l'effet de « tableau animé ». Son intérêt porte davantage sur la mécanique du geste, dont le modèle est Charlie Chaplin : la référence au comédien de *The Rink* est en effet implicitement suggérée par le titre et le peintre lui témoignera son admiration dans les illustrations qu'il réalisera pour *La Chaplinade* d'Yvan Goll (1920), ainsi que dans le scénario de *Charlot cubiste* dont il tournera deux scènes. Charlot, « le seul génie véritable qui ait su créer un vocabulaire des gestes » (Canudo), associe à une silhouette désarticulée une démarche sautillante réunissant tout ce que l'artiste aime dans le cirque et le musique-hall : un corps aux parfaits rouages mécaniques. Dans la critique de l'époque, les déplacements de Charlot sont comparés à de la danse dans la mesure où ce sont le réglage précis des mouvements chorégraphiques et la stylisation des gestes qui suscite le comique :

Cette suite de mouvements sans cesse renouvelés, de changements abruptes de direction, s'origine dans la conception d'un art plastique libéré de la contrainte de l'immobilité où le corps symbolise les aspirations à une expression artistique faite de lignes et de volumes en constante modification.²⁸

²⁶ *Coucou Bazar*, op. cit., p. 89.

²⁷ B. Cendrars, *Anthologie Nègre*, op. cit., p. 463.

²⁸ L. Guido, *L'Age d'or du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007, p. 339.

Cette esthétique du mouvement peut être interprétée de deux manières : soit la caricature est un procédé chorégraphique qui exagère le geste humain, soit elle est un moyen de ne garder que l'essentiel de l'élément représenté. Cocteau et les peintres-dramaturges futuristes ont également exalté l'adoption de mouvements mécaniques, inspirés de l'univers circassien des Medrano ou des Fratellini, qui utilisaient le corps humain comme une machine. L'auteur de *Parade* compare le cheval du ballet à la « monture de Charlie Chaplin », tandis que la danse de la petite fille imite celle du comédien. En outre, pour *Skating Ring*, Borlin a exploité le motif du film de Charlot, le patin à glace, dotant les patineurs de mouvements chaotiques qui s'harmonisaient avec la toile de fond géométrique. Pour Léger, l'essentiel réside dans la préparation d'un « ordre plastique nouveau et prépondérant » dans lequel il s'agira de faire vivre l'homme contemporain :

Selon lui, le ballet relève précisément de la branche ornementale de l'art qui s'efforce de réconcilier l'individu avec son milieu, en inventant des formes spectaculaires d'une nouvelle architecture dynamique, vivante et profondément jubilatoire. Entièrement fondus dans le décor stylisé d'une nature en travail, les interprètes humains de ce tableau mobile s'effacent derrière le spectacle «grandiose, dramatique» de cette recreation abstraite de l'univers. La danse n'est alors plus qu'un moyen comme le reste de ce nouveau théâtre mécanique à l'image de celui du monde, dont Cendrars paraît réinventer le genèse mythique.²⁹

Si l'application des arts plastiques à la scène peut entraîner deux orientations différentes concernant la gestuelle de l'interprète, il faut en conclusion souligner ce qui réunit ces deux disciplines artistiques : la quête du rythme. Entre la peinture et la danse : le rythme qui est au centre de la théorie de la correspondance des arts est le point commun essentiel. Il apparaît comme la notion la plus adéquate pour déterminer les agencements entre les différents paramètres du spectacle : « Le terme permet en effet de rendre compte des deux dimensions de l'espace (le rythme d'une composition spatiale) et du temps (le rythme comme ordonnance du mouvement) »³⁰. Au terme de cette étude, il apparaît que les peintres ont tenté de créer un nouvel ordre scénographique dont les contraintes influent sur la gestuelle des acteurs-danseurs. Même si les expériences de Léger, de Dubuffet ou des peintres futuristes restent exceptionnelles, elles auront des suites ponctuelles comme dans *Requiem* de Ligeti, (1971), dont

²⁹ Cécile Schenck, « La Danse inhumaine, fonctions de la chorégraphie dans l'œuvre d'art totale des ballets Suédois », p. 59.

³⁰ Guido, *op. cit.*, p. 50.

les trois couleurs des costumes pensés par Sobrino se répondent au gré du mouvement, *Peut-on danser un Paysage ?* de Karel Appel (1987) ou *Graduation* de Bernar Venet (1987), qui mériteraient elles aussi une étude approfondie.

Références

- Arts en mouvements, Les Ballets Suédois de Rolf de Maré, Paris 1920-1925*, Textes réunis et présentés par Josiane Mas, Centre d'étude du XXe siècle, Université Paul Valéry-Montpellier, Presse Universitaires de Méditerranée, Montpellier, 2008, p. 107.
- Cendrars Blaise, *Anthologie nègre*, Denoël, Paris, 2005.
- Dubuffet, Catalogue d'exposition, Centre Pompidou, Paris 2001.
- Cocteau Jean, « *Le Bœuf sur le toit* », *Théâtre complet*, Pléiade, Gallimard, Paris, 2003.
- Cocteau Jean, *Parade*, Texte de présentation, printemps 1917, manuscrit de la BHVP.
- Dubuffet Jean, *Coucou Bazar*, Les Arts Décoratifs, Paris, 2013.
- Guido Laurent, *L'Âge d'or du rythme, cinéma, musicalité et culture du corps dans les années 1910-1930*, Payot, Lausanne, 2007.
- Léger Fernand, *Fonctions de la peinture*, Gallimard, Paris, 1996.
- Lista Giovanni, *La Scène futuriste*, CNRS, Paris, 1989.
- Die Maler und das Theater im 20 Jahrhundert*, Schirn Kunsthalle, Frankfurt, 1986.
- Plassard Didier, *L'Acteur en effigie, figures de l'homme artificiel dans le théâtre des avant-gardes historiques : Allemagne, France, Italie, L'Âge d'homme*, 1992.
- Schlemmer Oskar, *Théâtre et abstraction, L'Espace du Bauhaus*, trad. Par E. Michaud, L'Âge d'Homme, Lausanne, 1978.

Webographie

Jarry Alfred, De l'inutilité du théâtre au théâtre, <http://litterature20.paris-sorbonne.fr/textes-critiques-page-18--33.html>

MARIE CLÉREN is holder of the Agrégation of Modern Literature. She prepares a PhD in Comparative Literature, entitled « From figuration to abstraction, exchange and influence between painters and poets in Europe, from 1909 to 1933 », at the University of Sorbonne-Paris IV, under the direction of Professor Bernard Franco. After ten years teaching in Junior high school, she works as research and teaching assistant at the University of Caen-Basse-Normandie and she is a professor of theater history and theory. Her fields of interest include art history, theatre, literature, dance, and the idea of the synthesis of the arts, especially in the XX century.