

***enfant* : airs et aires de jeux chez Boris Charmatz**

Rosaline Deslauriers

Number 142 (1), 2012

L'enfant au théâtre

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/66362ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Deslauriers, R. (2012). *enfant* : airs et aires de jeux chez Boris Charmatz. *Jeu*, (142), 98–107.

L'enfant au théâtre

ROSALINE DESLAURIERS

enfant : AIRS ET AIRES DE JEUX CHEZ BORIS CHARMATZ

L'enfant, qui si longtemps a joué avec les choses, avec le sable, avec l'eau, que va-t-il rester en lui plus tard de son pouvoir de jouer ? Adulte accompli, le mammifère ne joue plus, ou si peu. En l'homme toutefois, être au développement lent, le jeu finement insinué, ayant eu le temps de devenir important, ruse pour survivre autrement qu'en traces, et cherche et parfois trouve, au milieu de conduites d'adultes, une nouvelle organisation ludique.

Henri Michaux, *Un certain phénomène qu'on appelle musique*

1. Boris Charmatz était l'artiste associé de l'édition 2011 du Festival.

Sauf indication particulière, notons que les propos du chorégraphe sont issus des entretiens ou des textes que l'on trouve sur le site suivant : <www.festival-avignon.com/fr/Archive/Spectacle/2011/3244>.

2. Georges Banu, « L'enfant : rôle et matériau », dans *Miniatures théoriques*, Paris, Actes Sud, 2009, p. 65.

3. *Ibid.*

enfant, en guise de titre. Un simple mot auquel Boris Charmatz n'accorde ni majuscule ni « s ». Pourtant, c'est une multitude de corps qui foisonnent, fusionnent, puis se rebellent pour venir habiter d'un élan ludique la Cour d'honneur du Palais des papes pendant la 65^e édition du Festival d'Avignon¹, avant de se transporter sur les planches du Théâtre de la Ville à Paris, à l'occasion du Festival d'Automne. Confronté à une folle partie qui se joue entre machines, danseurs professionnels et amateurs, dont les âges varient entre 6 et 12 ans, tantôt le public retient son souffle, tantôt il sourit, tantôt il rit. Car, comme le souligne à juste titre Georges Banu, l'enfant est, en général, convoqué sur scène en tant que « présence qui détourne et fascine² », échappant « à l'obligation de jouer³ » pour incarner un défunt, souvent absent et



enfant de Boris Charmatz, présenté au Festival d'Avignon 2011. © Boris Brussey.

fort peu actant, ou encore pour occuper la place qui lui revient dans une tradition telle que le kabuki, par exemple. Or, chez Charmatz, le recours à des enfants semble plutôt révélateur d'une philosophie de l'art : celle d'un chorégraphe iconoclaste qui repense la notion même de danse, voire ses enjeux, ses fonctions et sa pédagogie, et qui, s'il ne fait pas (encore) école, est, en quelque sorte, déjà une école⁴. Une école atypique au sein de laquelle il invite désormais de jeunes complices à venir véritablement « jouer » dans ses œuvres. Interrogé sur l'importance qu'il accorde aux titres de ses spectacles, Charmatz répond qu'ils sont les précieux « témoins » des différentes étapes de sa réflexion :

[...] au départ, j'avais pensé à « un enfant », mais ce qui ne me plaisait pas, c'est que ce titre pouvait induire un rapport à la famille. Avec « un enfant », la connotation est plutôt du côté de la famille que de la politique : « l'enfant », « un enfant » – alors que *enfant*, au fond, c'est plus abstrait. Ce n'est pas une histoire, ce n'est pas « cet enfant-là », ce ne sont pas « les enfants ». [...] *enfant* tout court, ça ne dit rien. Et c'est en même temps le titre le plus simple que j'aie jamais trouvé. Le plus ouvert⁵.

C'est ainsi que le directeur du Centre chorégraphique national (CCN) de Rennes, désormais nommé Musée de la danse, met en place un spectacle où, par le biais de maints airs et aires de jeu qu'on pourrait décliner en trois « m » – machines, musique et majesté –, il recrute une ribambelle de gamins pour explorer avec eux les notions conjuguées d'enfance et d'inertie.

4. Rappelons ici les propos de Charmatz qui, dans un ouvrage consacré au projet Bocal (2003), déclare : « "Faire école", ce serait entrer dans l'histoire, assurer son rôle de passeur... Ce serait assumer une transmission, faire date, faire signe au monde de sa présence. "Être une école", c'est différent. La transmission est laissée à désirer, le passage du relais dans la course est délibérément retardé avec un peu de distance. Au lieu de la course en stade, nous faisons une promenade dans les vestiges de la pédagogie, dans les strates culturelles que nous laissent nos formations, vestiges indissociables de la découverte de telle propension sexuelle, tel événement politique ou familial, telle satisfaction dans les relations amicales que ne cessent de façonner les groupes étudiants. "Être une école" est un projet d'autoanalyse, une articulation de soi pour faire que la trajectoire artistique vitale touche le monde si riche de l'éducation. » (Boris Charmatz, *Je suis une école. Expérimentation, art, pédagogie*, Paris, Prairies ordinaires, 2009, p. 71-72.)

5. Gilles Amalvi, « Prémices d'une mise en jeu », dans *Théâtre de la Ville. Hors série*, Paris, septembre-octobre 2011, p. 14.

AIRS ET AIRES DE JEU DES MACHINES

Dans le programme proposé par le Théâtre de la Ville, on annonce au public une « pièce pour 9 danseurs et un groupe d'enfants ». La première entité qui apparaît sur les planches n'a pourtant rien d'humain. C'est une grue – ou du moins une sorte de bras articulé – dont le premier geste consiste à tirer délicatement un câble, avant de se livrer à une inquiétante chorégraphie qui, au fil des minutes, gagne en vitesse et en vacarme. Trônant et tournant au centre du plateau, elle s'emballe, mue par une force invisible, pour faire valser crochets et rivets, fracassant ses membres de métal et ses cordages sur les murs et les cintres, jusqu'à déployer ses tentacules et ses sons dans tout l'espace-temps du plateau. Les allées et venues de cette dame de fer, rutilante, puissante et autosuffisante, se passent fort bien de musique puisque, en plus des claquements qui accompagnent le déploiement de sa macabre danse, le vrombissement de la mécanique qui l'agite est amplifié et fait office de basse continue. Et, au milieu de ce brouhaha, l'homme apparaît : malléable, paisible, assoupi. Il est livré sans crainte à des manèges inquiétants qui, pour Charmatz, relèvent d'un mouvement qui englobe à la fois l'espace symbolique de la Cour d'honneur du Palais des papes⁶ et la subjectivité du spectateur :

Les machines ne représentent pas le pouvoir, l'État ou les règles manipulant des corps inertes. [...] En fait, il s'agit davantage d'un mouvement mental. Les machines qui manipulent les corps sont autant les émanations mentales des danseurs que du chorégraphe ou des spectateurs. Ce qui est intéressant avec ces machines, c'est qu'on ne sait pas qui les dirige. Cela peut être les corps sur le plateau, le régisseur, le chorégraphe – ou les spectateurs finalement⁷...

Le travail de Charmatz s'appuie dès lors sur un concept – celui de l'enfance – mais également sur l'idée d'inertie et sur certains tours et détours que peut emprunter la matière première de la danse, cet art « pour qui le corps et le geste questionnent⁸ », voire sur des principes physiologiques somme toute assez simples, mais que le chorégraphe transpose en figures que peuvent tenter de décrypter les spectateurs.

Attachés et transportés par des cordes, qui par un pied, qui par l'entre-jambe, les danseurs ne semblent, par exemple, fournir aucun effort pour résister à leur infernal acolyte. Ici, un corps monte, plongé dans une mollesse qui donne à voir toutes les secousses et les soubresauts que lui inflige son partenaire insolite, là, un autre, docilement affaissé à l'horizontale, gagne peu à peu la verticale grâce à un tapis qui s'enroule, d'abord en silence, puis en faisant lui aussi résonner le son de ses rouages. Loin d'être seule en son règne de fer, la grue se révèle en effet secondée par un monstre roulant qui transforme en danse l'apparente léthargie des artistes, lesquels font preuve d'une souplesse notoire en se livrant à moult contorsions avec grâce, comme s'il s'agissait... d'un jeu d'enfant. Sur fond de musique concrète se dessine donc un univers ludique, situé entre la torture et le bien-être, car, en dépit de l'air lugubre des appareils qui partagent leur espace, les dormeurs de ce bal ne semblent nullement incommodés par le manège de leurs bruyants acolytes. Or, à travers ces prouesses de mollesse, s'instaure subrepticement une ambiguïté entre le vrai et le faux. Malgré l'apparente autonomie des machines qui organisent la rencontre des corps se touchant ou se heurtant sans l'ombre d'une réaction, dix doigts recouvrent leur vitalité – se donnant du jeu, pourrait-on dire – pour mieux attraper des chevilles qui se trouvent à proximité. Deux corps s'accrochent ainsi l'un à l'autre, duo de proies humaines qui tanguent désormais au même rythme entre les bras de la grinçante grue. Puis, doucement, une tête se lève, puis deux. Des jambes récupèrent leur énergie musculaire pour prendre appui sur leurs pieds et un danseur regagne la verticalité en toute autonomie. Puis deux, puis trois. Catapulté sur le tapis roulant, un trio se secoue ensuite de toutes ses forces, comme si hommes et femmes

6. Il convient ici de noter que l'usage des machines tire son origine du lieu même de la création d'*enfant*, car c'est en voyant le montage nocturne de la Cour d'honneur que Charmatz a eu l'impulsion – ou la vision – du spectacle à venir.

7. Propos recueillis par Gilles Amalvi, en janvier 2011, et rapportés dans le programme du spectacle au Théâtre de la Ville.

8. Isabelle Launay, « L'être en scène, ou l'espace d'action en danse », dans *Théâtre et danse. Un croisement moderne et contemporain*, Louvain-la-Neuve, *Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, p. 185.



enfant de Boris Charmatz, présenté au Festival d'Avignon 2011. © Boris Brussey.

entraient en transe pour sortir de leur torpeur inerte. Allégorie de la naissance, puisque c'est à ce moment qu'un enfant surgit, dans les bras d'un adulte ? Éveil, plutôt. Et métamorphose, même. Car ces secousses d'enfer extirpent les danseurs de leur léthargie afin qu'ils puissent devenir, à leur tour, des « corps-machines » destinés à manipuler plus petits qu'eux. Et on ne peut s'empêcher de s'inquiéter du sort qui sera réservé aux fragiles chérubins qui font, peu à peu, leur apparition sur scène : subiront-ils, eux aussi, les machinations de cet étrange règne orchestré par Charmatz ?

AIRS ET AIRES DE JEU D'ENFANTS

D'abord marionnettes manipulées par la machine, les danseurs incarnent dès lors un rouage humain grâce auquel les enfants se retrouvent, ici, couchés sur le tapis roulant, là, lancés dans les airs, ailleurs, culbutés par trois corps d'adultes qui conduisent leurs exploits. Et c'est pendant ce deuxième tableau, espace-temps au sein duquel professionnels et amateurs constituent un ensemble presque homogène, que la chorégraphie de Charmatz perd ses allures inquiétantes. Pourtant, la question de l'enfant convoqué sur une scène de théâtre en amène plus d'un à souligner à quel point « [i]l cristallise les angoisses d'une société qui fait de la violence un marché médiatique, mais abhorre son exercice sur l'enfant. Voilà l'*hybris* moderne », déclare notamment Georges Banu⁹. Boris Charmatz, quant à lui, abonde en ce sens :

[...] évidemment, dès que l'on travaille avec des enfants, se pose la question de ce qu'on a le droit de faire ou pas avec eux. On entre dans un territoire de grande complexité. Il y a trente ans, au mot « enfant », les premières images qui venaient à l'esprit étaient celles des chansons, des jeux, de la joie de vivre. Aujourd'hui, ce sont celles de la pédophilie, du problème de l'éducation nationale, du chômage, du manque de visibilité sur le futur. On a peur pour ses enfants, on les surveille d'autant plus. Il existe une pauvreté des enfants, on les chasse même de l'école parce qu'ils sont sans papiers. Il y a là quelque chose de crucial. Bien sûr, l'enfant amène la vie, amène la musique, amène la danse, mais aujourd'hui, en disant le mot « enfant », il y a d'emblée une série d'angoisses qui apparaît, des angoisses d'ordre politique.

À cet égard, arrêtons-nous sur la façon dont Charmatz place ses jeunes complices entre les mains de danseurs professionnels et même de sinistres partenaires, inhumains, mais animés.

Si l'on peut d'abord appréhender ce partage du plateau entre enfants, adultes et machines, figures monstrueuses qui, par leur toute-puissance apparente, renvoient à certaines craintes actuelles, la chorégraphie prend un air ludique qui témoigne de la justesse avec laquelle Charmatz a considéré tant la mesure que la démesure de son geste chorégraphique. Fort habilement, il organise des aires de jeu au sein desquelles les gamins plongent avec plaisir, mais aussi, fidèles à leur nature intrinsèque, avec le plus grand des sérieux. En outre, c'est avec un immense respect que, pendant que trois adultes s'agitent encore frénétiquement sur leur moulinet de métal, d'autres transportent, un par un, leurs jeunes partenaires sur le plateau. Les enfants, délicatement déposés, tantôt dans une posture assise, tête affaissée sur la poitrine et jambes croisées, tantôt couchés sur le sol ou même sur le tapis roulant – quand celui-ci met fin à son inquiétante activité –, présentent ainsi l'émouvante image d'une statuaire de petits corps endormis. Certes, l'entrée en scène des nouveaux venus accapare le regard du public pendant un moment, et ce, au détriment de la vigoureuse transe d'éveil à laquelle se livrent pourtant les adultes. Comme le rappelle Georges Banu :

9. *Op. cit.*, p. 62.

Tchekhov mettait en garde contre la présence sur le plateau « d'un chien et d'un enfant » parce que, disait-il, aucun acteur ne peut résister à l'attrance « naturelle » qu'ils exercent sur le public. Eux, ils échappent au jeu, à la fiction et ils apportent cette pincée de vérité étrangère à tout comédien, frappé du soupçon qui accompagne sa prestation. L'enfant, sur un plateau, est l'équivalent d'un *ready-made* vivant : un matériau organique déplacé, intégré dans un ensemble auquel il reste étranger¹⁰.

Toutefois, dans *enfant*, cette attrance « normale » que l'œil accorde, d'entrée de jeu, à l'hétérogénéité de cette présence ne dure qu'un bref instant. Car une des forces de Charmatz consiste à amenuiser cette fascination initiale et cette comparaison qui intervient lorsque des professionnels côtoient sur les planches de jeunes amateurs, pour s'amuser ensuite avec la porosité de cette frontière.

Quand tous les enfants ont été modélés dans leur première posture de sommeil, les danseurs se déplacent tête baissée, portant tout le poids de leur corps vers le sol, ce qui contribue à amoindrir l'écart de taille entre les différents partenaires. À partir de cet instant, ils sillonnent la scène en frôlant le sol de leurs membres, puis ils empoignent – mais avec quelle délicatesse ! – leurs cadets, afin de les faire virevolter à tour de rôle entre ciel et terre. Loin d'être lugubre, ce bal permet ainsi à toute la marmaille, paradoxalement plongée dans le silence, de s'envoler dans les airs, de mille façons saugrenues, avant d'être de nouveau abandonnée sur les planches. Tous vêtus de noirs, petits et grands se confondent dès lors au sein d'une succession de figures hybrides qui tendent à effacer l'habituelle distinction entre âges et expériences artistiques. Fusionnés dans l'élan de leurs envolées, les membres du groupe ne font plus qu'un, et ce n'est que lorsque les enfants se rebellent et que survient un changement d'éclairage dans les gradins que le regard du public semble de nouveau invité à s'interroger sur la différence et sur l'identité des corps qui s'animent devant lui. Soudain, l'œil se remet à percevoir, tel un fragment d'étincelle coloré, que, parmi les têtes menues qui s'agitent sur le plateau, il y en a des brunes, des blondes et même une rousse ! Et le public s'émeut d'avoir, pendant un instant, oublié la présence de ces jeunes dilettantes parmi un groupe de danseurs de haut niveau.

AIRS ET AIRES D'UN SONGE MUSICAL

En guise de trame sonore, Charmatz se joue également de l'oreille des spectateurs en décomposant la chanson *Billie Jean* de Michael Jackson qu'il fait entendre par bribes, isolant tour à tour la percussion, la basse ou la voix, pour livrer une musique trouée de silences et qui monte en *crescendo*. Clin d'œil au spectacle *Régi* (2007) où il utilisait déjà ce morceau, peut-on penser, lorsqu'on sait que les machines d'*enfant* sont elles aussi issues de cette œuvre, un trio intimiste où la « petite » taille de ce grand danseur qu'est pourtant Raimund Hogue renvoyait déjà à l'image d'un enfant. Or, grâce à ce procédé de soustraction sonore, Charmatz n'insisterait-il pas sur les paroles de *Billie Jean*, voire sur la portée des propos chantés par le roi de la pop ? Sous un air anodin, ce texte aborde le rejet d'un père à l'endroit d'un enfant qu'il considère ne pas être le sien, un nourrisson, né après une simple danse entre un homme et une femme : *Billie Jean*. En somme, il est question d'une naissance inopportune, fâcheuse conséquence de ce qui... n'était qu'un jeu ! Un jeu dangereux, certes, ou un cercle vicieux : celui qui mène de la danse à la vie, peut-être. Et les spectateurs, qui reconnaissent surtout *Billie Jean* au moment où la voix aiguë de Michael Jackson, dépouillée de son orchestration musicale, retentit seule dans les hauts-parleurs,

10. *Ibid.*

ne peuvent s'empêcher de sourire ou même de rigoler. Les uns, sans doute en y voyant une résurgence du spectacle *Régi*, tel un leitmotiv qui s'invite dans le geste chorégraphique de Charmatz, les autres, peut-être à cause du contrepoint que produit ce triste récit d'un « heureux événement », du reste chanté par un artiste souvent accusé de pédophilie, et cette danse de haute voltige qui célèbre l'enfance sur les planches.

Après cette séquence évoluant au rythme d'un succès pop revisité par Charmatz, c'est le corps des danseurs qui prend en charge la trame sonore du spectacle. Ici, un pied frappe le sol, signe que la chorégraphie va bientôt s'accélérer, puis surgit un petit cri. Là, des bouches s'ouvrent, des cages thoraciques halètent ou des rires fusent, se répercutant ensuite à l'infini entre les murs du théâtre. Car ces bruits ne sont pas seulement amplifiés, comme l'était précédemment le rôle des machines, mais ils sont enregistrés et modulés, suivant un processus de répétitions additives qui gagne sans cesse en consistance et en masse. Diffusée dans la salle, cette musique, concrètement née du mouvement, va d'ailleurs de pair avec la frénésie qui s'empare du plateau. Entre deux transports d'enfant, les danseurs viennent « déposer » leur voix dans un micro central, accroché à une sorte de mât métallique, ce qui, par petites touches, compose le paysage sonore du spectacle. Sans relâche et de plus en plus rapidement, ils y confient moult variations de leur souffle, livrant au public un claquement de langue, un ricanement, une berceuse, un chuchotement ou un pleur. Un écho s'installe ainsi entre les allées et venues de ces « porteurs d'enfants », leur geste vocal et même la résonance de leurs corps dansants, pour tramer une symphonie chorégraphique ponctuée d'arrêts et d'élan, et que l'on en vient autant à écouter qu'à regarder. Et c'est ainsi que les enfants de Charmatz tourbillonnent dans les hautes sphères de ce qui s'apparente à un rêve fort agréable.

Pendant ce temps, les légers chérubins sont en effet mis en mouvement par ces mains habiles qui les font planer entre machines et musique. Or, ce songe, composé de jeux aériens et d'airs qui s'écrivent en s'entrelaçant, dessine un horizon d'attente souvent cher aux êtres humains : qui n'a pas rêvé d'oublier, pendant un moment, les lois de la gravité, pour devenir avion ou oiseau et se déployer, sans ailes, sans force, mais pourtant avec ardeur, dans un espace-temps aux confins illimités ? Pendant cet état d'inertie, paradoxalement rempli d'acrobaties et de prouesses amusantes, les jeunes danseurs affichent du reste le même bien-être qu'on pouvait lire, au préalable, sur le visage des adultes. En outre, cette machinerie humaine, orchestrée par Charmatz, possède évidemment tout le savoir-faire et le respect nécessaires pour effectuer semblables manœuvres. Bien calé dans son fauteuil et dans la noirceur de la salle, le public et les petits amateurs qui tourbillonnent en toute passivité sous les feux de la rampe partagent dès lors un moment d'onirisme, qui se prolonge jusqu'à ce que le régisseur allume la lumière dans les gradins. De part et d'autre du plateau resurgissent alors tant l'identité respective des danseurs que celle des spectateurs, comme si l'éclairage souhaitait « réveiller » ceux-ci en les faisant sortir de leur confortable et rêveur anonymat.

SA MAJESTÉ L'ENFANT : JEUX ET ENJEUX DE CHARMATZ

Après ces péripéties aériennes qui s'échafaudent au gré de transports de poids allant de pair avec l'élaboration de matériaux sonores s'élève ensuite une pyramide de voix, tantôt graves, tantôt aiguës. Cette envolée lyrique, produite par deux chœurs aux timbres bien distincts, émerge toutefois d'un axe horizontal, puisque le chant jaillit uniquement quand les corps – d'adultes ou d'enfants – arrêtent leurs trajectoires pour s'allonger sur le plateau. Car les bambins se révoltent, eux aussi, contre ces machinations – aussi plaisantes soient-elles – qui les confinent dans l'atonie. Subitement, ils se frottent les yeux, bâillent et secouent leurs membres pour sortir de leur paresse. Puis, ils bondissent avec fougue, vite





enfant de Boris Charmatz, présenté au Festival d'Avignon 2011. © Boris Brussey.

rattrapés cependant, et remis en repos pour rejoindre leurs comparses gisants et redevenir simple sol chantant. Quelques « la la » cristallins plus tard, un son strident retentit : c'est Erwan Keravec qui entre en scène avec sa cornemuse, transformant son souffle en sirène inquiétante. Dès lors, peu importe l'âge, stimulé par cette note tenue qui résonne comme une alarme, le groupe s'anime d'un commun accord pour partager des gestes d'éveil et se lancer dans une course folle, d'abord en lignes désorganisées, puis en cercle, derrière leur chef de file musicien.

Pendant cette cavalcade, sentant sans doute approcher leur moment de gloire, les enfants témoignent d'une joie qui n'a rien de factice. À plusieurs reprises, la spirale se délite au gré de leur indocilité puisqu'ils n'hésitent pas à déjouer le mouvement initié par Keravec. À partir de cet instant, les enfants se révèlent en effet les grands rois de la piste de danse, car cette bruyante marmaille renverse la donne et soumet à son tour les adultes à des transports et à des manipulations aussi affairés qu'efficaces. « Un seul enfant ne peut pas faire grand-chose, mais lorsqu'ils sont dix, ils peuvent tout faire, nous transporter ou nous lâcher. Cela devient un jeu pour eux », stipule Charmatz en entretien, rappelant au passage à quel point le partage de la scène avec l'amateur enfantin, par sa « fragilité » intrinsèque et par son caractère imprévisible, « fragilise » le travail des danseurs et modifie, notamment, l'intensité de leur pratique habituelle. D'ailleurs, en plus de permettre aux petits de « jouer franc jeu » sur un plateau, il convient de signaler avec quel respect le chorégraphe considère tant l'intégrité corporelle que la pleine « humanité » de ses jeunes comparses. D'une part, leur nombre est variable, suivant la disponibilité des membres d'un groupe qui peut comporter jusqu'à 27 enfants. Dans la mesure du possible, Charmatz tente même de faire cadrer les représentations avec leurs vacances scolaires ! D'autre part, les jeunes dilettantes sont rémunérés, à chaque prestation, par un professionnel qui semble vraiment être à l'écoute de leurs choix et de leurs voix. Un jour, ses petits acolytes lui auraient en effet demandé : « Mais quand est-ce qu'on danse ? » Une requête qui lui a peut-être inspiré l'organisation de ce dernier tableau au sein duquel l'heureuse ribambelle s'amuse derrière un joueur de cornemuse qui fera, lui aussi, « face à la musique ».

Non content de voler dans les airs grâce à des jeux qui font rêver le public, le groupe d'enfants se soulève donc au point de revendiquer le droit de devenir un corps-machine en majesté, véritable fourmilère de doigts et de petits membres qui manipulent, sans merci et avec un plaisir apparent, leurs grands acolytes. « Le jeu nous prépare à envisager l'impossible, c'est-à-dire ce qu'on ne peut imaginer possible ; il nous invite à un autre monde où les lois diffèrent et par là nous force à entrevoir l'avenir sous un autre angle. Et toujours avec notre consentement. Les pieds dans le passé, nous voici en train de nous étirer vers un devenir... », écrit Serge Martin¹¹. Et c'est ainsi que naît, sous le regard ébahi du spectateur, une « république des enfants », façon Charmatz, voire un espace de liberté où tout semble possible. Le spectacle se clôt d'ailleurs par ce moment d'affranchissement au sein duquel adultes et enfants font parfois voler leurs vêtements dans les airs, vraisemblablement libres de se dénuder ou non, de changer de direction ou même de bondir sur les machines. Et pendant ce temps, Keravec, lui, perd son autorité de chef de troupe. Hissé aux côtés d'un siège dont la forme n'est pas sans rappeler celle de sa cornemuse, il subit, lui aussi, les lois de la gravité. Dernière masse inerte du spectacle, poids mort soumis aux volitions d'un objet plus grand que lui, le musicien se retrouve suspendu, tête en bas, entre les bras de la grue redevenue active, mais muette. Et la voix de sa cornemuse demeure le précieux témoin de cette vie qui l'anime encore car, malgré sa posture peu enviable, Keravec souffle toujours dans son instrument, prêt à se remettre en jeu dès qu'il sortira, à l'instar de ses comparses, de la sphère des songes...

11. *Le Fou Roi des théâtres*,
Saint-Jean-de-Védas, L'Entretiens,
[1985] 2003, p. 39.

LE JEU D'UN MOT : L'ENFANT AVENIR

En conclusion, rappelons à quel point la question de l'inertie se révèle le véritable moteur de cette réflexion dansée intitulée *enfant*. Pourtant, le spectacle s'appuie certes sur le concept d'enfance, mais également sur certains principes de danse – comme le déplacement, l'immobilité ou les lois de la gravité – et sur leur inscription dans l'espace-temps du plateau. À ce sujet, Charmatz explique :

« Inerte » recouvre un large réseau de signification, qui comprend « sommeil, drogue, mort, rêve, masse, poids »... Et l'inerte est une question que je pose souvent dans mon travail : au Musée de la danse, par exemple, le mobile et l'immobile sont régulièrement impliqués. L'inerte, je crois que c'est encore autre chose. Un objet inerte n'est pas nécessairement immobile, il peut être mis en mouvement. C'est justement sur cette nuance que je voudrais jouer avec *enfant*¹².

Poids, contrepoids, trajectoires du corps et détente articulaire, voilà en effet des notions qui, à proprement parler, sont le lot quotidien du travail du danseur ou même de l'acteur. Chacun sait en effet que, sur les planches, la prétendue immobilité d'un protagoniste n'en demeure pas moins active puisque tout un ensemble de chaînes musculaires, articulaires et même énergétiques doivent se mettre en branle pour conférer à un corps-en-vie cette qualité de présence qui donne à voir le repos. Or, si l'inertie et son corollaire, l'envol, font souvent partie des recherches menées par Charmatz¹³, travailler avec des enfants semble l'avoir incité à aborder précisément le thème du sommeil, puisqu'il s'agit « d'une notion qu'ils comprennent bien, dont ils saisissent les différents niveaux – l'étrangeté, la peur, le relâchement... ». À cet égard, dans le champ de la danse contemporaine, rappelons à quel point c'est l'être corporel des artistes qui se pense « comme un théâtre en soi¹⁴ », laissant au spectateur le loisir de tisser des allégories, voire d'affabuler s'il le souhaite. Ainsi, pendant le spectacle *enfant*, les danseurs se concentrent, les uns sur la notion d'inertie, les autres sur l'idée de « sommeil » qui en constitue une des modalités. Par conséquent, en transposant un principe chorégraphique dans un langage accessible tant à l'imaginaire qu'à l'être-en-vie des enfants, Charmatz ouvre sa chorégraphie au surgissement de différentes figures à la fois ludiques et spontanées, car ses jeunes partenaires peuvent se les approprier. Même en collaborant avec des amateurs enfantins, il s'applique ainsi à mettre en valeur leur « être-encène », voire cette qualité de présence qui caractérise « l'espace d'action » propre à la danse¹⁵. Par une expérience corporelle au sein de laquelle ils s'investissent vraiment, le chorégraphe réussit dès lors à explorer le concept éponyme de son œuvre en profondeur, et ce, en expérimentant ses différentes épaisseurs et ses différents possibles, plutôt que son instrumentalité.

En somme, à travers le pouls du jeu, Charmatz retrouve, fort adéquatement, ce « Temps de l'enfant¹⁶ » qui, pour un poète comme Michaux, se perd lors du passage à l'âge adulte. D'ailleurs, Charmatz ne se serait-il pas laissé prendre aux tours et détours d'un jadis lointain en laissant rejaillir certains fragments de sa propre mémoire ? Ici, il déclare avoir souhaité apprendre à jouer de la cornemuse dans sa jeunesse, là, il rappelle un des premiers spectacles qui, très jeune, l'a marqué alors qu'il accompagnait sa grand-mère au Festival d'Avignon : *Hommage à Yves P.*, une œuvre de Jean-Claude Gallotta à laquelle *enfant* fait un clin d'œil¹⁷. Plutôt que de proposer une allégorie de l'enfance, Charmatz déploie donc son thème en ouvrant sa chorégraphie à toute une constellation d'idées. Sans tambour ni trompette, mais pourtant inspiré par les lieux mêmes de sa naissance, *enfant* permet ainsi à ce briseur d'icônes de conjuguer, avec des lettres de noblesse et beaucoup de finesse, un concept qui revisite tant son parcours artistique que l'histoire de la danse elle-même. En revanche, dans ce système chorégraphique complexe, ce sont les jeunes protagonistes qui, fidèles au souhait initial de Charmatz, incarnent le trait d'union entre les danseurs et le public¹⁸. Forts de leur jeunesse, ils semblent même avoir imposé leur propre tempo dans la création de ce splendide rêve composé, lequel annonce, peut-être, sur nos planches, l'arrivée d'un règne fort avenant : celui de l'enfant-danseur contemporain. ■

12. Propos recueillis par Gilles Amalvi, *op. cit.*

13. À propos du projet *Bocal*, Charmatz écrit : « En studio, il est assez courant (et assez génial) que tout un groupe se mette sur une personne pour lui proposer un soin-manipulation-déplacement. Être soulevé, les yeux fermés, par 18 mains compatissantes... Voler d'un bout à l'autre de la salle... Le fait d'adjoindre à cet exercice un travail sur l'inconscient de l'école nous marque durablement », Boris Charmatz, *op. cit.*, p. 64.

14. Isabelle Launay, *op. cit.*, p. 183.

15. *Ibid.*

16. Henri Michaux, « Enfants », dans *Passages*, Paris, Gallimard, [1998] 2005, p. 36.

17. Voir, notamment, Marie-Christine Vernay, « Sur scène, les enfants procurent des vertiges... », dans *Libération*, 8 juillet 2011.

18. Comme on peut le lire dans le programme du Théâtre de la Ville, lorsque Gilles Amalvi demande à Boris Charmatz si, dans *enfant*, on peut entendre une adresse vers le futur, le chorégraphe répond : « Le spectacle est peut-être adressé au futur, mais il est surtout adressé à ces enfants-là. J'aime travailler avec des triangles, dans des configurations permettant d'esquiver la relation binaire danseurs-spectateurs. Là, les enfants seront peut-être ce trait d'union. »