



HAL
open science

Présence du futur en danse contemporaine (devenirs hybrides et rêves cybernétiques)

Anne Pellus

► To cite this version:

Anne Pellus. Présence du futur en danse contemporaine (devenirs hybrides et rêves cybernétiques). *ReS Futurae - Revue d'études sur la science-fiction*, 2019, 18, <10.4000/resf.9699>. <hal-04736196>

HAL Id: hal-04736196

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04736196v1>

Submitted on 14 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



HAL Authorization

Présence du futur en danse contemporaine (devenirs hybrides et rêves cybernétiques)

Anne Pellus

Université Toulouse Jean Jaurès

Réfléchir à ce que la science-fiction fait ou *pourrait faire* à la danse pose d'emblée la question de la relation de la danse à la fiction, et à une forme de fiction longtemps associée à une littérature de genre – cette dernière étant toujours en France minorée en regard de la littérature dite *sérieuse*. L'entreprise s'avère d'autant plus difficile que la fiction s'est raréfiée dans les propositions de la danse scénique, quand elle n'est pas purement et simplement rejetée par une avant-garde chorégraphique française largement convertie depuis les années 1990 au « performatif ». Ainsi, malgré le succès que la science-fiction rencontre aujourd'hui au cinéma, dans la bande dessinée et la littérature, elle constitue une source d'inspiration marginale sur les scènes chorégraphiques contemporaines. En raison même de leur rareté, les œuvres chorégraphiques qui s'en inspirent constituent donc des objets d'étude méritant toute notre attention. Nous évoquerons ici plus particulièrement trois spectacles créés en France au cours de la dernière décennie : *Théâtre des opérations* de Pierre Rigal¹ (2012), *ROBOT* de Blanca Li² (2013) et *Kromos* d'Audrey Bodiguel et Julien Andujar³, « farce galactique » présentée en 2018 dans le cadre du festival de danse contemporaine de Toulouse. Au prisme de ces trois œuvres, nous nous demanderons ce que désirent les artistes chorégraphiques quand ils convoquent la science-fiction et l'anticipation. À quels modèles et motifs du genre font-ils appel ? Et que la science-fiction fait-elle alors à la danse ?

Fictions ballettiques : allégorie, exotisme et féerie

Avant de répondre à ces questions, autorisons-nous un rapide détour par l'histoire de la danse spectaculaire occidentale. À la lumière du faste et des formidables machineries déployées pendant quatre siècles sur les scènes ballettiques françaises et européennes, nous pourrions nous laisser aller à rêver d'un *mask* inspiré de Thomas More, de ballets-pantomimes adaptés de *L'Île des esclaves* ou de *La Colonie* de Marivaux, ou encore d'une version chorégraphique du *Micromégas* de Voltaire... Or, force est de constater que si la fiction tient une place centrale dans le ballet et que l'« ultime fonction » de celui-ci est de « transcender le réel » (Roucher, 2008, p. 693), l'anticipation scientifique ou la fiction philosophique en sont *quasi* absentes. Volontiers féériques, allégoriques, héroïques, exotiques, voire fantastiques, les formes ballettiques ne sont certes pas exemptes de fantaisie, mais elles le sont presque toujours de potentialité critique ou utopique. Autrement dit, dans la tradition ballettique, le détour par la fiction n'a pas vocation à transformer le monde et la société, mais constitue avant tout un miroir des idéaux et des valeurs des catégories sociales dominantes.

¹ *Théâtre des opérations*, Compagnie Dernière Minute, pièce pour neuf danseurs, créée en septembre 2012 au LG Arts Center de Séoul, conception et chorégraphie de Pierre Rigal.

² *ROBOT*, Compagnie Blanca Li, pièce pour huit danseurs, sept robots NAO et les machines musicales de Maywa Denki, créée en juillet 2013 au festival Montpellier Danse, chorégraphie de Blanca Li.

³ *Kromos*, pièce pour deux danseurs, créée en janvier 2018 à Toulouse dans le cadre du festival CDC organisé par le Centre de développement chorégraphique national de Toulouse/La Place de la danse, chorégraphie et interprétation de Julien Andujar et Audrey Bodiguel.

Entre le XVI^e et le XVII^e siècles, dans les cours françaises et européennes, de nombreux ballets passent par le truchement du mythe ou de l'épopée – avec une prédilection pour la mythologie gréco-romaine – pour satisfaire « le prestige du prince ou sa fantaisie » (Christout, 1987, p. 8). Souvent allégoriques, ces formes spectaculaires sont mises au service de la propagande monarchique, voire de l'hagiographie royale des cours de France, d'Italie et d'Angleterre. De manière plus générale, comme le souligne Marie-Françoise Christout, le ballet a alors une triple vocation :

[...] informer les curieux, guider les sujets en glorifiant le prince, image de Dieu sur terre, enchanter par un divertissement une société hiérarchisée mais turbulente en désamorçant un instant son agressivité et sa violence – sans oublier de satisfaire un érotisme partagé entre la verveur paillard et la préciosité galante. (Christout, 1987, p. 8)

Du reste, même si l'on y trouve une grande diversité de personnages, les fictions ballettiques du siècle classique sont le plus souvent centrées sur des dieux, héros ou demi-dieux, et « les sujets [qu'on y aborde] – qu'ils soient bouffons, galants, exotiques, héroïques, pastoraux, sérieux, voire allégoriques – consacrent le triomphe de la métaphore et du sous-entendu politique » (Roucher, 2008, p. 693), jusqu'à s'ancrer parfois directement dans une actualité curiale.

Au XVIII^e siècle, la réforme du ballet qui entend faire de la danse un « art imitateur » et du danseur, un interprète des passions humaines, s'accompagne d'un renouvellement des sujets qui puisent « dans les sources historiques et dans le patrimoine littéraire ancien (Apulée, Ovide, Virgile, Horace, Homère, parmi d'autres) » (Fabbricatore, 2017, p. 21). En quête de légitimité et donc, de *sérieux*, le ballet-pantomime prend essentiellement pour modèle la tragédie et entend traiter de sujets « nobles » et « élevés ». Si cette réforme du ballet est présentée par ses principaux protagonistes – Weaver, Noverre et Angiolini – comme une véritable révolution, elle débouche sur des ballets « dans le goût des Anciens », avec pour figures tutélaires Aristote et Horace. En réalité, il faut attendre le XIX^e siècle pour qu'apparaissent des fictions fondamentalement nouvelles, le ballet romantique puisant son inspiration dans la littérature gothique et les contes de son époque. C'est le temps des ballets fantastiques où sont poussés à leur limite le rêve d'apesanteur qui hante la danse académique et le fantasme d'immatérialité dont la ballerine sur pointes en tutu devient le paradigme. Cependant, l'heure n'est pas encore aux Èves futures⁴ androïdes. Les librettistes – Théophile Gauthier en tête – leur préfèrent des Èves archaïques empruntées au folklore européen et extra-européen : revenantes, ondines, sylphides, péris, les personnages fictionnels des grands ballets narratifs du XIX^e siècle ont en commun d'être des créatures féminines surnaturelles et évanescences, sublimant un idéal de corps vertical, aligné et symétrique. En somme, le ballet romantique est plus nostalgique que futuriste, plus spectral qu'utopiste, plus poétique que politique.

Alors qu'au début du XX^e siècle la Modernité constitue une rupture épistémologique majeure pour la danse occidentale et que se renouvellent ses sources d'inspiration, alors que « l'anticipation scientifique » émerge au sein de la littérature dans le sillage de Jules Verne et de H.G. Wells⁵ et que naît le cinéma, la science-fiction fait une entrée discrète dans les formes chorégraphiques spectaculaires. Celle-ci est surtout le fait de peintres et de scénographes issus des premières avant-gardes. Ainsi, dans *La Danse futuriste* (1917), Marinetti prône « la fusion

⁴ Allusion à la nouvelle de Villiers-de-L'Isle-Adam, *L'Ève future*, publiée en 1886.

⁵ La science-fiction en tant que genre littéraire naît en Europe au cours des dernières décennies du XIX^e siècle, en lien avec le développement des sciences et des techniques. Ce genre, d'abord littéraire, et désigné sous le terme de « *scientifiction* » prendra le nom de *science fiction* en 1929, sous la plume du fondateur de la revue *Amazing Stories*, l'Américain Hugo Gernsback. La traduction française de « science-fiction » apparaît quant à elle au début des années 1950.

de l'homme et de la machine » et le dépassement « de la possibilité musculaire » par l'imitation gestuelle du mouvement des moteurs. Parmi les artistes influencés par le futurisme, nous pouvons citer les plasticiens Giacomo Balla et Fortunato Depero, qui collaborent brièvement avec les Ballets Russes de Diaghilev⁶. Quelques années plus tard, en 1922, dans *Ballo meccanico futurista*, les scénographes Ivo Pannaggi et Vinicio Paladini introduisent l'androïde dans le ballet sous l'apparence d'un robot, dans un spectacle conçu comme « un dialogue entre un mannequin mécanique (robotique) et un fantoche humain » (Strauven, 2002, p. 50). La même année, au sein du Bauhaus, Oskar Schlemmer crée le *Ballet triadique* qui met en scène des danseurs métamorphosés par leur costume en « figures d'art » aux allures marionnettiques ou à l'apparence robotique. Cela dit, qu'ils soient européens ou américains, les artistes chorégraphiques, quand ils sont maîtres d'œuvre, se tournent plus volontiers vers une Antiquité réinventée et le Primitivisme, en même temps qu'ils explorent les potentialités de l'abstraction ou de paysages intérieurs puisant aux sources de la sensation, de la sensibilité, voire de l'inconscient. Pour les danseuses et les danseurs de la Modernité, l'appel du Nouveau s'exprime avant tout à travers l'expérimentation de corporéités inédites et la décodification du mouvement dansé.

Un siècle plus tard, c'est la fiction toute entière qui est mise au ban de la danse la plus contemporaine : pour « l'avant-garde » française des années 1990, notamment, l'heure est aux « états de présence » en prise directe avec le « réel ». Ainsi, sur les scènes chorégraphiques actuelles, la fiction survit principalement dans la comédie musicale et le ballet de répertoire classique. Dans ce cadre, il arrive parfois (rarement) que des chorégraphes recourent à la science-fiction, le plus souvent dans le but d'actualiser, voire de « dépolvériser » des œuvres de répertoire à l'attention du public contemporain⁷. L'exemple le plus éclatant d'une telle démarche est le *Roméo et Juliette* d'Angelin Preljocaj, créé en 1990 avec le ballet de l'Opéra de Lyon⁸. Sur la célèbre partition de Prokofiev, Preljocaj compose un ballet narratif dont la dramaturgie s'inspire de *1984* de Georges Orwell, avec pour cadre une Vêrone postapocalyptique aux allures totalitaires. À cette fin, le chorégraphe fait appel à Enki Bilal, dessinateur et scénariste de bande dessinée, renommé depuis les années 1970 pour ses fictions dystopiques anticipant les dérives politiques et écologiques des sociétés européennes⁹. C'est ce dernier qui crée le décor et les costumes de *Roméo et Juliette*, à ce jour le plus grand succès du chorégraphe, au point que l'œuvre a été reprise en 2016 pour une nouvelle tournée triomphale de trois ans¹⁰. Outre que l'univers visuel et scénographique du ballet apparaît comme un cadre séduisant à la danse, il constitue, selon Enki Bilal, un « décor "géo-politique" » inspiré des événements tragiques qui touchent alors la Yougoslavie. En cela, il contribue à l'ancrage du

⁶ Le plasticien Giacomo Balla signe la scénographie de la lumière pour *Feu d'artifice* (1917). Fortunato Depero conçoit un décor pour *Chant du Rossignol* (1920), décor qui sera finalement confié au peintre Matisse.

⁷ De rares exceptions existent, comme le ballet *Dune* d'après le roman de Frank Herbert, une création contemporaine du chorégraphe français Quentin Rouillier en 1980 avec sa compagnie Quentin Rouillier Moebius Danse.

⁸ Pour son *Roméo et Juliette*, Angelin Preljocaj choisit la partition de Prokofiev datée de 1938. La pièce de Shakespeare a donné naissance à de nombreuses œuvres chorégraphiques dès le XVIII^e siècle (avec, pour le seul XX^e siècle, des œuvres signées par les chorégraphes Lavroski, Tudor, MacMillan ou encore Béjart), elles-mêmes accompagnées de partitions musicales originales dont les plus célèbres sont celles de Tchaïkovski, Berlioz et Prokofiev.

⁹ Notamment la trilogie *Légendes d'aujourd'hui* publiée entre 1975 et 1978.

¹⁰ En 1997, Angelin Preljocaj reçoit le prix de la production chorégraphique aux 4^e Victoires de la musique classique pour *Roméo et Juliette*. Entre décembre 2015 et décembre 2018, le spectacle tourne en France, en Italie, en Allemagne, au Liban, en Thaïlande, en Roumanie, en Slovénie, en Colombie, en Autriche et en Suisse pour un total de 97 représentations. Voir : http://www.preljocaj.org/menu.php?lang=fr&m=1&a=3&nom_page=tournees.

ballet dans le présent tout en participant à sa dimension critique – le chorégraphe ayant recentré explicitement l'intrigue sur un violent « conflit de classe »¹¹.

Une tendance contemporaine : la science *sans* la fiction

De fait, si la science-fiction et l'anticipation sont à même de créer des cadres fictionnels attrayants, elles constituent exceptionnellement le cœur d'un projet chorégraphique. Aujourd'hui, il est rare que des chorégraphes contemporains aient recours à la fiction, rare donc qu'ils recourent à la science-fiction, plus rare encore qu'ils aient par son truchement l'intention de penser le futur dans une perspective critique ou utopique. Cela ne veut pas dire que les artistes chorégraphiques contemporains se désintéressent des sciences et des technologies, mais que, lorsqu'ils convoquent la science, c'est presque toujours la science *sans* la fiction. En France, les exemples ne sont pas rares de danseurs, danseuses et chorégraphes qui collaborent au long cours avec des scientifiques. Le plus souvent, ces collaborations ont pour but l'exploration des potentialités du mouvement humain, tant sur le plan physiologique qu'esthétique. Deux exemples de cette déterritorialisation de la danse vers la recherche scientifique sont particulièrement remarquables.

Le premier est celui de la danseuse et chorégraphe Myriam Gourfink qui collabore depuis plus de quinze ans avec des ingénieurs en informatique. Dans le prolongement des expérimentations de Laban au début du XX^e siècle puis de celles de Cunningham dans les années 1980 avec des chercheurs en infographie et multimédia de la Simon Fraser University¹², la chorégraphe française travaille avec des capteurs de mouvements et un logiciel informatique de composition chorégraphique inspiré de la Cinénotation (LOL). Cet appareillage technologique utilisé en amont des œuvres et, parfois, en interaction avec les danseuses pendant le spectacle, lui permet d'approfondir l'analyse du mouvement et de repousser les limites physiques du corps. Selon elle, il s'agit « de questionner, grâce à l'outil technologique, la pensée de la danse elle-même sans que d'autres médiums interviennent » (Gourfink, 2012, p. 22). À travers la traversée d'une phrase chorégraphique continue réalisée dans un extrême ralenti, Myriam Gourfink expérimente une danse aux frontières de la perception : il s'agit, dit-elle, de « se prolonger », c'est-à-dire de « sortir de son enveloppe corporelle telle qu'elle est pour inventer d'autres temps, d'autres espaces, d'autres mondes » (Gourfink, 2011, p. 47). Cette exploration d'une magnitude des seuils se traduit également par une approche multisensorielle qui ne s'intéresse pas seulement au poids et à la respiration, mais aussi au goût, à l'odorat et à l'ouïe : en collaboration avec le compositeur Kasper T. Toeplitz, Myriam Gourfink travaille en particulier à faire advenir une « ouïe augmentée ». Ce faisant, elle repousse les limites de la perception du corps au point de laisser le spectateur potentiellement médusé. Comme l'écrit le critique de danse Gérard Mayen, certaines propositions de la chorégraphe semblent « se situer dans un ailleurs destiné à ne rencontrer qu'en un temps futur éventuel, des formes de sensibilité encore en gestation » (Mayen, 2004). Et d'ajouter : « Là, on frôl[e] la science-fiction ».

¹¹ « Dans une improbable Vérone, non pas futuriste mais fictive, passablement délabrée, abritant une classe favorisée et dirigeante (la famille de Juliette) et une population misérable et exploitée (celle de Roméo), la rencontre des amants est proscrite et hors la loi ; la milice omniprésente et musclée, chargée par la famille de Juliette de contrôler l'ordre social, n'est pas seulement l'image shakespearienne de la fatalité, c'est aussi l'emprise effective du pouvoir sur une des libertés essentielles de l'individu : celle d'aimer. » Angelin Prejlocaj, note d'intention de *Roméo et Juliette*, <http://www.prejlocaj.org/menu.php?lang=fr&m=1&a=4&m2=6>.

¹² Voir à cet égard le rôle joué par les « artistes numériques » Paul Kaiser et Shelley Eshkar auprès de Merce Cunningham, mais aussi de Bill T. Jones et de Trisha Brown.

Le second exemple intéressant d'une démarche à l'articulation de la danse et de la recherche scientifique est celui de Kitsou Dubois. Danseuse et chorégraphe, elle découvre l'apesanteur en 1990 grâce à un vol parabolique avec le Centre national d'études spatiales et consacre depuis son travail à l'expérimentation du mouvement humain en gravité altérée. Au cours de ces vingt dernières années, sa démarche s'est approfondie et a donné naissance à de nombreux spectacles, installations vidéo et films documentaires¹³. À l'instar des chercheuses et chercheurs en aéronautique spatiale, Kitsou Dubois et les danseurs et circassiens qui travaillent avec elle sont aujourd'hui dépositaires d'une expertise sur les potentialités du corps humain libéré de la gravité. Par-là, la chorégraphe démontre s'il en était besoin que l'art, à l'instar de la science, augmente notre connaissance du monde, mais aussi que la réalité rejoint souvent la fiction et que la fiction, en nourrissant le rêve d'une autre réalité, contribue à la transformer. En voyant ses danseurs évoluer en gravité zéro, on pense au célèbre roman de Spider et Jeanne Robinson, *Stardance*, publié aux États-Unis en 1977 et qui met en scène une pionnière de la danse spatiale. Dans un spectacle filmé au sein d'une station orbitale en construction, le personnage romanesque, Shara Drummond, donne à imaginer pour la première fois une danse en gravité altérée. Trente ans plus tard, les mots de Spider et Jeanne Robinson pour décrire cette « danse des étoiles » résonnent puissamment avec la démarche de Kitsou Dubois :

Je peux dire que Shara démontrait que la masse et l'inertie sont tout aussi capables que la gravité de fournir le conflit dynamique qui est essentiel à la danse. À partir de là, le genre de danse qu'elle proposa n'aurait pu être imaginé que par un collectif comprenant un acrobate, un cascadeur, un pilote d'avion publicitaire et une ballerine sous-marine. Je peux vous dire qu'elle démolit la dernière séparation entre elle-même et la liberté de mouvement absolue, soumettant son corps à sa volonté et l'espace lui-même à ses besoins¹⁴. (Robinson, 2017, p. 79)

À la lecture de ces lignes et du roman tout entier, on comprend que la danse futuriste en trois dimensions est un rêve de chorégraphe et que ce rêve est en train de se réaliser, confirmant une fois de plus la puissance spéculative et transformationnelle de la science-fiction et de l'anticipation.

Des scènes chorégraphiques futuristes

Forte de cette certitude, nous allons nous intéresser à la poignée d'artistes qui, n'étant pas romanciers, font de la science-fiction une source d'inspiration pour la création chorégraphique en assumant pleinement sa part fictionnelle. À quoi rêvent-ils et que la science-fiction fait-elle à leur danse ? En quoi leur démarche se distingue-t-elle du courant « chorégraphico-expérimental » incarné par Kitsou Dubois et Myriam Gourfink ? Comme nous allons le voir à travers une brève analyse de *Théâtre des opérations*, de *ROBOT* et de *Kromos*, la démarche des trois chorégraphes a en commun de s'inscrire ostensiblement dans le genre de la science-fiction à travers la reprise de *topoi*, mais aussi de se revendiquer d'une intention critique en lien avec des préoccupations sociales ou plus métaphysiques.

Théâtre des opérations (2012) est l'œuvre du danseur et chorégraphe français Pierre Rigal, dont la compagnie Dernière Minute, installée à Toulouse, a acquis ces dernières années une audience internationale. Spectacle choral pour neuf danseuses et danseurs, il reprend le thème classique de la colonisation de l'espace et des rencontres du troisième type sur le mode d'un « conte

¹³ *Inversion 1*, installation vidéo, CNES, Paris (2005) ; *L'Espace d'un instant*, spectacle (2006) ; *Traversées*, spectacle (2010) ; *Variations autour de la gravité*, création *in situ* pour le festival Ouf d'Astro, Planetarium de Vaulx-en-Velin (2011) ; *Sous le vertige*, création plateau danse et cirque, Manège de Reims (2011) ; *A World without gravity*, vidéo (2012) – pour ne citer que ces exemples.

¹⁴ Jeanne Robinson, qui cosigne le roman, est également danseuse et chorégraphe.

atmosphérique et visuel », « dans un paysage post-apocalyptique¹⁵ ». Selon la note d'intention, le recours à la science-fiction est associé ici à une interrogation sur « le mystère de la guerre » - guerre qui constitue un motif central de la science-fiction et « l'invariant thématique d'au moins deux de ses sous-genres les plus importants : le *space opera* et le récit post-nucléaire » (Langlet, 2015, p. 1). Le deuxième spectacle que nous avons choisi d'évoquer, *ROBOT* (2013), est une création de la danseuse et chorégraphe espagnole installée à Paris, Blanca Li. Œuvre multimédia, chorégraphique et musicale pour huit danseurs, sept robots humanoïdes et dix automates musicaux, elle est le fruit d'une collaboration avec les chercheurs de la société française Aldebaran Robotics et les musiciens et plasticiens du collectif Maywa Denki. Grosse production promise à un succès planétaire, *ROBOT* répond au désir de Blanca Li d'explorer la relation de l'homme à la machine à l'heure où la robotique n'est plus de la science-fiction, quand bien même le spectacle convoquerait-il un imaginaire de la robotique plutôt rétro. Selon la note d'intention, le spectacle reflèterait en particulier les incertitudes de l'humanité face aux corps et aux intelligences artificiels :

Une machine même évoluée peut-elle remplacer le rapport au vivant ? Nos répliques robotiques exprimeront-elles un jour des sentiments, en plus de gérer notre quotidien ? Quelle société cela produirait-il ? Les robots sont-ils des entités capables d'intégrer le désordre créateur ? Seront-ils un reflet de ce que la société des hommes désire inconsciemment représenter¹⁶ ?

Le dernier spectacle que j'évoquerai dans ces pages est l'œuvre de deux jeunes danseurs et chorégraphes français installés à Nantes, Audrey Bodiguel et Julien Andujar. Intitulé *Kromos*, ce spectacle « empruntant aux imaginaires du rétrofuturisme ou des émissions télévisées¹⁷ » reprend le *topos* de la colonisation de Mars, thème exploré magistralement dans les *Chroniques martiennes* de Ray Bradbury publiées en 1950. Loin d'être une vieille Lune, la colonisation de Mars est plus que jamais à l'ordre du jour dans la mesure où, à l'instar de la danse en gravité zéro, la réalité est en train de rattraper la fiction. En effet, *Kromos* s'inspire du projet Mars One initié par l'ingénieur néerlandais Bas Lansdorp qui vise à installer une colonie humaine sur la planète rouge dès 2032. Suscitant un engouement international, ce projet est censé se financer grâce à une exploitation médiatique sur le modèle de la télé-réalité. Outre qu'il y a là un sujet d'actualité, l'expédition Mars One est l'occasion pour les deux chorégraphes de se livrer à des spéculations sur l'attrance humaine pour la conquête spatiale¹⁸. Pour ce faire, ils font le choix de l'anticipation en créant le personnage de Kromos, « ange de la télé-réalité perdu dans l'espace » :

7 milliards 125 millions de participants potentiels
20 000 candidatures pour la mission
100 humains sélectionnés
50 hommes-50 femmes
Un seul restera.
Kromos¹⁹

Dans ces œuvres, comme c'est souvent le cas dans les formes chorégraphiques contemporaines, le recours à la fiction ne donne pas naissance à une véritable narration, à l'exception notable de *Kromos*. Au sens strict, quand bien même sollicitent-ils l'imagination et assument-ils leur

¹⁵ Note d'intention de *Théâtre des opérations*, site de la compagnie Dernière Minute, www.pierrerigal.net.

¹⁶ Note d'intention de *ROBOT*, site de la compagnie Blanca Li, www.blancali.com.

¹⁷ Extrait du dossier de presse de *Kromos*, site de VLAM Productions, 2018, <https://www.3615vlam.com/kromos>.

¹⁸ « Pourquoi cherchons-nous à nous exiler en dehors de la Terre ? Que cherche-t-on en colonisant une nouvelle planète ? Kromos incarne-t-il le seul espoir de l'humanité ? Pourquoi actuellement tant de candidats répondent à cette mission suicide ? ». Extrait du dossier de presse de *Kromos*, site de VLAM Productions, 2018, <https://www.3615vlam.com/kromos>.

¹⁹ *Ibid.*

dimension fictionnelle, *Théâtre des opérations* et *ROBOT* ne racontent rien : ils déclinent un thème à travers un montage d'images et la mise en scène de situations plus ou moins attendues. Dans ces deux spectacles, la colonisation de l'espace et la relation homme-machine donnent naissance à une dramaturgie en tableaux qui se succèdent selon une logique visuelle et ludique. Dans *Théâtre des opérations*, l'irruption régulière d'astronautes casqués à la manière de conquérants de l'espace, outre qu'elle constitue une ficelle dramaturgique de facture grossière, apparaît vite comme un prétexte à l'exploration d'états de corps différents par des danseurs censés représenter les habitants de planètes lointaines. Ainsi, ils apparaissent tour à tour comme des créatures robotiques, des quadrupèdes ou des volatiles, des êtres primitifs à peine sortis de l'enfance ou encore des monstres insectoïdes, passant d'un état de corps à l'autre avec virtuosité, mais sans réelle nécessité ni cohérence dramaturgique. Dans ce cas précis, le recours à la science-fiction permet surtout la mobilisation d'un système de références ancrées dans un imaginaire commun, d'un fonds stéréotypique d'images et de motifs familiers empruntés à la littérature, au cinéma, voire à la bande dessinée et qui, de ce fait, ne fonctionnent plus pleinement comme des « déclencheurs d'*estrangement* » cognitif (Langlet, 2006, p. 26). Saisis dans une dramaturgie du montage qui désamorce « l'opération d'encodage et de décodage de l'*estrangement* propre à la science-fiction » (Langlet, 2006, p. 61), ces éléments constituent surtout un cadre spectaculaire, un moyen de faciliter la lisibilité du spectacle et un prétexte à l'exploration de dynamiques corporelles métamorphiques.

Ce n'est pas le cas de *Kromos* qui développe un fil narratif à travers une véritable action dramatique. Conçue comme une petite pièce burlesque, *Kromos* relate en une heure sur un rythme accéléré l'installation du premier colon humain sur Mars et ses conséquences à court et à long terme. Entre théâtre et danse, le spectacle repose autant sur la recherche d'états de corps inédits que sur un dialogue *quasi* ininterrompu entre Kromos et une présentatrice de télé-réalité (dite « l'Oracle ») qui suit son adaptation aux conditions de vie extra-terrestres. Dans ce spectacle, à la différence de *ROBOT* et de *Théâtre des opérations*, la science-fiction n'est donc pas utilisée comme un simple « emballage » reposant sur la mobilisation de références largement partagées ou comme un prétexte à la danse : elle est le sujet même du spectacle. En effet, bien que le sujet de *Kromos* soit un topos du genre, la dramaturgie du spectacle repose sur le principe du *novum*, ce « déclencheur d'altérité » essentiel à la science-fiction, mis en lumière par Darko Suvin. *Et si la vie prolongée sur Mars posait à nouveaux frais la question philosophique « Que peut un corps » ?* Tel pourrait être le levier fictionnel de *Kromos*, et le ressort de l'inventivité des deux chorégraphes. Quant à l'ancrage de la fable dans une émission de télé-réalité, elle leur permet de faire la satire de la société contemporaine (notamment de son goût immodéré pour la performance et la mise en scène de soi), tout en se livrant avec jubilation aux spéculations les plus bouffonnes sur le futur :

KROMOS – C'est quoi le futur ? Je ne sais pas. Qu'est-ce que c'est que le futur ? Moi, j'me pose des questions. Et quand j'me pose des questions, j'en arrive à d'autres questions. Si je me demande « qu'est-ce que c'est que le futur ? », je me dis finalement : « qu'est-ce que c'est que le passé ? » Et ouais... Pour moi, le passé, c'est ça (*geste*). Et finalement, je continue à réfléchir. J'me demande : « Qu'est-ce que ça peut être le présent ? ». Ben, le présent, c'est *maintenant*. Mais ça ne répond pas à ma question « C'est quoi le futur ? ». Et bien pour moi, le futur, c'est une projection. C'est un truc qui tombe sur le coin de la gueule. Tu croyais que c'était lundi, et bien c'est mardi. Parce que finalement, le présent, c'est déjà passé, mais le futur, vous l'avez vu ? C'est ça, c'est le mouvement. C'est déjà passé²⁰.

Fable parodique portée par un anti-héros à la vue et aux idées courtes, *Kromos* renoue avec la dimension critique de la science-fiction – étrange alliage entre un miroir grossissant du présent aux visées satiriques et une extrapolation futuriste nourrie d'un authentique *sense of wonder*. À cet égard, *Kromos* n'est pas sans rappeler certaines formes historiques de la science-fiction

²⁰ Notre transcription.

comme le conte philosophique – formes que Richard Saint-Gelais englobe sous l'expression de « proto-science-fiction » et qui ne consiste pas tant en « une réalité autre au sens fort » qu'en une « annexe argumentative du réel » (Saint-Gelais, 2013, p. 6).

La science-fiction et l'anticipation, modes de production de corporéités extraordinaires

En effet, en dépit d'écarts importants dans les partis pris esthétiques et les intentions des chorégraphes, ces trois spectacles ont en commun de rêver de corporéités extraordinaires. Chacun traduit à sa manière un point de vue chorégraphique sur le futur qui invite à repenser la danse à l'aune d'un corps humain subverti dans sa verticalité, sa relation à la gravité terrestre et sa bilatéralité. Chacun anticipe, en somme, une corporéité dansante post-humaine, hybride et plus ou moins monstrueuse, produite par un autre espace-temps que l'environnement terrestre ou par une artificialisation accélérée du corps humain ouvrant sur de nouvelles danses possibles.

Ainsi, il apparaît que l'un des principaux motifs de cette scène chorégraphique futuriste française des années 2010 est la relation de l'homme à la machine. La possibilité de créer un corps artificiel, qui plus est à l'image de l'être humain, pose à nouveaux frais la question de « l'essence » de la danse entendue comme une forme d'expression spécifiquement humaine. À l'instar de Philip K. Dick qui se demande, dans l'un de ses plus célèbres romans : « *Les androïdes rêvent-ils de moutons électriques*²¹ ? », les chorégraphes semblent hantés par la question : « *Les robots peuvent-ils danser* ? ». Cette question est au cœur de *ROBOT* de Blanca Li qui explore la frontière entre l'humain et la machine, une entreprise relevant du défi technologique et artistique puisque la chorégraphe travaille avec de véritables robots humanoïdes qui interagissent sur scène avec les danseurs. Cette mise en relation donne lieu à toutes sortes de contaminations réciproques. Ainsi, outre qu'ils dansent, parlent et jouent avec les robots, les huit interprètes contrefont dans le spectacle des « danses robotiques », donnant à voir le devenir machine de l'humanité, comme pour faire réfléchir à la mécanisation des sociétés contemporaines qui transforment les êtres humains en automates dénués de conscience. Cela dit, la critique s'en tient là car la relation hommes-machines est abordée avant tout sur un mode techno-ludique. De l'avis de nombreux spectateurs, les temps forts du spectacle sont ceux où les sept petits robots NAO de 58 centimètres se mettent à danser, paraissant alors s'humaniser. Ainsi du moment où l'un d'eux semble faire ses premiers pas d'enfant puis de danseur, ou du moment où la troupe robotique tout entière, organisée en *chorus line*, exécute une danse rudimentaire et synchronisée sur fond de musique *pop*. Devant le spectacle émouvant de ces petits robots dansants, on ne peut s'empêcher de penser qu'à l'instar des souvenirs et des rêves, la capacité à danser pourrait être, pour les androïdes du futur, un moyen privilégié pour donner le change et rester parfaitement *indécelables*²².

Non moins classique, le motif de la colonisation de l'espace paraît également riche de potentialités pour les chorégraphes contemporains. Ainsi, dans *Théâtre des opérations* et *Kromos*, le travail d'anticipation chorégraphique explore les possibles d'une danse en gravité altérée. Si faire danser des robots relève clairement du défi technologique, la difficulté dans ce cas précis est de faire advenir cette danse sur une scène précisément soumise à la gravitation terrestre. En l'absence des effets spéciaux sophistiqués auxquels le cinéma nous a habitués,

²¹ Philip K. Dick, *Do Androids Dream of Electric Sheep* ?, 1966. Ce roman est la matrice de *Blade Runner* (1982) du réalisateur états-unien Ridley Scott, film devenu aujourd'hui un classique de la science-fiction au cinéma.

²² Allusion aux « répliquants » de *Blade Runner* à qui l'on a inculqué des souvenirs, et notamment au personnage de Rachel dont la nature d'artefact est totalement indécelable. Du reste, elle ignore elle-même qu'elle est une androïde avant que le héros ne le lui fasse comprendre.

l'illusion de corporéités extraterrestres repose exclusivement, dans *Théâtre des opérations* et *Kromos*, sur la capacité des chorégraphes à imaginer ce qu'un nouvel environnement physique pourrait faire à la danse et sur la capacité des interprètes à faire surgir des corporéités inédites, étranges, mutantes, voire impossibles. Autrement dit, par-delà leur pouvoir métamorphique, c'est la puissance imaginative des chorégraphes et des danseurs qui permet de faire advenir ces fictions de corps, ce que la comparaison entre *Théâtre des opérations* et *Kromos* met clairement en évidence. En effet, les neuf interprètes de *Théâtre des opérations* ont beau faire preuve d'une maîtrise technique proche de la perfection, les corporéités qu'ils donnent à voir tombent souvent dans le piège du cliché le plus éculé de l'univers science-fictionnel – de l'Armée des Clones aux Aliens insectoïdes en passant par une humanité *infans* vraisemblablement inspirée de *L'Odysée de l'espace* de Stanley Kubrick.

Ce n'est pas le cas de Julien Andujar et Audrey Bodiguel dont la capacité d'invention et les qualités d'interprétation ouvrent le champ des possibles : sans effets spéciaux ni scénographie spectaculaire, les deux danseurs et chorégraphes parviennent à rendre sensible la manière dont *Kromos* tente de s'adapter à un environnement extraterrestre aux effets incalculables sur les conditions de l'existence humaine. En jouant sur l'autonomisation des différentes parties du corps, sur la perturbation de leur coordination, sur le dérèglement progressif de tous les sens, sur la déconnection entre le langage verbal et le langage physique, ils rendent sensible l'idée que les mutations corporelles ne sont que la part visible d'une mutation existentielle plus profonde : que le *Kromos* du 3418^e jour sur Mars est engagé sur la voie irréversible de son *devenir martien*. Par-là, ils laissent entendre que quitter la Terre, c'est abandonner inévitablement une partie de son humanité. Dans *Kromos*, l'hypothèse de la colonisation extraterrestre est aussi l'occasion pour les deux danseurs de *délirer* sur une possible réinvention du corps. Ce motif, le spectacle le décline sur le mode burlesque à travers l'exploration d'états de corps fantaisistes et le développement d'un récit épique qui en élargit le cadre fictionnel. Entre danse et théâtre, *Kromos* alterne les scènes muettes et les scènes dialoguées, elles-mêmes entrecoupées d'adresses directes au public où un personnage raconte ce qui ne peut être montré. Ainsi, l'Oracle²³, sorte de Rhapsode futuriste mutante de l'épopée martienne, les deux jambes accolées ondulant comme une queue de Sirène, fait le récit de la Révolution Corporelle qui s'opère sur Mars – sorte de Mai 2068 où les humains se réinventent totalement : abandon des jambes, effacement du visage, adoption de bras télescopiques et de tentacules à ventouses, usage de la lévitation et du déplacement par la pensée, etc. Et l'Oracle de conclure, exaltée : « C'est ça le futur ». Comme on le comprend à cet exemple, le dialogue, dans *Kromos*, vient relayer les « forgeries corporelles » présentées sur scène pour donner à imaginer par le biais du langage verbal des corporéités extraordinaires, irréalisables par les interprètes sans appareillage prothétique, trucages ou effets spéciaux. On est donc loin des réalisations du cinéma et de la vidéo, loin aussi des performances corporelles du plasticien Stelac à partir d'exosquelettes. Question de moyens sans doute, mais aussi de parti pris artistique : celui d'un « théâtre pauvre » reposant avant tout sur les ressources imaginatives et expressives de ses deux créateurs, la mise en œuvre de « techniques du corps » et quelques accessoires. Ajoutons que si la science-fiction n'est pas dans *Kromos* un simple prétexte à la danse, pour autant, c'est sans doute la production de corporéités alternatives qui intéresse les deux chorégraphes davantage que l'invention d'un monde nouveau offert au déchiffrement du spectateur – ce dernier parti pris supposant, selon nous, de recourir à une dramaturgie théâtrale plus élaborée qu'elle ne l'est ici.

²³ Ce personnage est joué par Audrey Bodiguel, en alternance avec le personnage de la Groupie qui suit les faits et gestes de *Kromos* sur les réseaux sociaux et se livre à un entraînement physique intensif dans l'objectif de le rejoindre sur Mars.

Que la science-fiction et l'anticipation font-elles à la danse ? À l'issue de ces brèves analyses, certains éléments saillants nous apparaissent, desquels nous tirerons à titre provisoire quelques hypothèses. Le premier est que le recours à la science-fiction et à l'anticipation constitue un moyen pour les chorégraphes de créer du spectaculaire, voire d'assurer à des œuvres chorégraphiques une audience élargie – ce dont témoigne, par exemple, le succès public remporté par le *Roméo et Juliette* de Preljocaj ou par *ROBOT* de Blanca Li. En outre, le recours à des sources d'inspiration fictionnelles, vraisemblablement puisées dans la littérature, le cinéma ou la bande dessinée, tend à renforcer la théâtralité de la danse, quand il n'engendre pas des formes hybrides, comme *Kromos*, « farce galactique » au carrefour du théâtre et de la danse. En effet, outre que la science-fiction permet la mobilisation d'un imaginaire commun, elle garde de ses origines littéraires des ressorts poétiques qui influent sur la dramaturgie – à commencer par des leviers fictionnels et des types de scénarios destinés à susciter l'effet d'*estrangement* et le « sens de la merveille » propres au genre²⁴. Pour *Kromos*, on peut également faire l'hypothèse que l'intention satirique pousse les deux chorégraphes à faire appel au texte (récit et dialogue) et à renforcer la puissance représentationnelle de la danse par la mise en scène de situations inspirées de la réalité contemporaine. Cela dit, dans les formes chorégraphiques actuelles, du moins en France, la science-fiction et l'anticipation sont encore peu abordées pour leur potentialité politique, critique et utopique. Le plus souvent, elles constituent des prétextes à l'expérimentation ludique d'états de corps inédits. Or, comme en témoignent les trois œuvres que nous avons évoquées, dans le champ esthétique comme dans le champ politique, beaucoup reste encore à inventer.

Bibliographie

CHRISTOUT Marie-Françoise, *Le Ballet de Cour au XVII^e siècle*, Genève : Minkoff, coll. « Iconographie musicale », 1987.

FABBRICATORE Arianna Beatrice, *La Querelle des Pantomimes. Danse, culture et société dans l'Europe des Lumières*, Rennes : Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2017.

GOURFINK Myriam, « Fixer la forme », in *Mouvement n°62, Cahier spécial Myriam Gourfink*, janvier-mars 2012.

GOURFINK Myriam, « Rendre sensible sa danse », entretien avec Magali Le Sauvage et Céline Piettre, in *Myriam Gourfink, danser sa créature*, Paris : Les Presses du Réel, 2011.

LANGLET Irène, « Guerres du futur, conflits du présent », Carnets [En ligne], Deuxième série – 5/2015, mis en ligne le 30 novembre 2015, consulté le 09 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/carnets/311> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/carnets.311>.

LANGLET Irène, *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire*, Paris : Armand Colin, coll. « U », 2006.

MAYEN Gérard, « Un différé critique », article paru le 24 février 2004 sur Mouvement.net.

ROBINSON Jeanne et Spider, *La Danse des étoiles (Stardance, 1977)*, Chambéry : éditions-actussf.fr, coll. « Hélios », 2017.

²⁴ Nous reprenons ici la thèse développée par Irène Langlet dans son essai *La Science-fiction. Lecture et poétique d'un genre littéraire* (2006).

ROUCHER Eugénia, articles « Ballet » et « Ballet de cour », *Dictionnaire de la danse*, LE MOAL Philippe (dir.), Paris : Larousse, 2008.

SAINT-GELAIS, « Temporalités de la science-fiction », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction* [En ligne], 2/2013, mis en ligne le 30 avril 2013, consulté le 09 septembre 2021. URL : <http://journals.openedition.org/resf/271>. DOI : <https://doi.org/10.4000/resf.271>

SUVIN Darko, *Pour une poétique de la science-fiction*, Québec : Presses de l'université du Québec, coll. « Genres et discours », 1977.

STRAUVEN Wanda, « Le mécanoïde et l'androïde : deux faces du mythe futuriste dans le cinéma d'avant-garde des années vingt », *Cinémas*, volume 12, n°3, printemps 2002, p. 33-51.