Couliesses

Revue de théâtre

42 | Printemps 2011

Racine : Théâtre et émotion

Identité, comique et grotesque dans *Oh pardon j'étais dans d'autres sphères*, d'Hélène Harmat

Karine Bénac-Giroux

Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/couliesses/667>

DOI : 10.4000/couliesses.667

ISSN : 2546-9460

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 15 février 2011

Pagination : 93-101

ISBN : 978-2-84867-316-5

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Karine Bénac-Giroux, « Identité, comique et grotesque dans *Oh pardon j'étais dans d'autres sphères*, d'Hélène Harmat », *Couliesses* [En ligne], 42 | Printemps 2011, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 29 décembre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/couliesses/667> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/couliesses.667>

Tous droits réservés

Identité, comique et grotesque dans *Oh pardon j'étais dans d'autres sphères*, d'Hélène Harmat

KARINE BÉNAC-GIROUX
Université de Franche-Comté

Hélène Harmat¹, avec *Oh pardon, j'étais dans d'autres sphères*, présente là son troisième et avant-dernier spectacle (2009) après *Labyrinth* et *Ach*² : elle met en scène, à travers trois danseurs, une photographe, et l'interaction créée entre cette dernière et la metteuse en scène elle-même (qui projette en temps réel sur les écrans des photos du spectacle prises librement par la photographe sur scène et hors scène) un travail aussi suggestif que subversif sur les thèmes de l'exclusion, de l'identité et de la communication.

-
1. Née à Toulouse en 1971, Hélène Harmat a mené parallèlement une formation de comédienne et un doctorat en arts du spectacle obtenu en 2006 à l'université de Toulouse Le Mirail. Après avoir enseigné à l'université de Münster, elle se consacre à la pratique scénique, comme comédienne, assistante de mise en scène et, depuis 2008, presque exclusivement comme metteuse en scène et chorégraphe. Après des débuts à l'université de Münster avec *La Double Inconstance* (Marivaux, 1998) et *Les Parasites* (1999), elle met en scène ses propres créations : *Labyrinth* (2008, dialogue entre une danseuse et une comédienne), *Ach* (« récital dansé » de lieder romantiques allemands 2009), *Oh pardon, j'étais dans d'autres sphères / Oh sorry, ich bin gerade in anderen Sphären* (2009) (danse en dialogue avec la photographe Anja Beutler), *Sitz ich* (danse-lecture autour de poèmes de Marina Tsvetaieva 2010) et *Are you still there ? / Bist Du noch da* (deuxième partie de la trilogie danse/photographie 2010). www.ilonaharmat.net.
 2. *Labyrinth* a été créé en Août 2008 au théâtre Sprechwerk de Hambourg, *Ach* (*work in progress*) a été représenté en mars 2009 au théâtre Monsun de Hambourg. *Oh sorry* a été représenté en 2009 au théâtre Sprechwerk de Hambourg.
Lien direct pour la vidéo de *Oh sorry* :
<http://www.huckfeldt.net/koerper/video/Page309.htm>.
Lien pour les photos de *Oh sorry* : Presse :
<http://www.körperzeitraum.de/index-Dateien/Page1798.htm>.
Live (faites pendant le spectacle par la photographe en scène) :
<http://www.körperzeitraum.de/index-Dateien/Page360.htm>.

Le choix d'une musique extrêmement codée lui permet de mieux se détourner des attentes du spectateur ou du danseur pour proposer des chorégraphies qui permettent, selon ses propres termes, « une production collective de sens »³. Les gestes, les relations entre les danseurs, leurs déplacements en effet, brisent les intentionnalités qui pourraient les fonder pour proposer un spectacle où l'interaction entre les codes et les références crée un effet de brouillage et de pluralité culturelle, particulièrement bien servi d'ailleurs par l'opposition entre les deux danseuses – l'une grande, blonde, sculpturale, l'autre petite, brune, vive – ainsi que par les références à la philosophie allemande et française.

1. Comique, musique et effets de décalage

Le jeu sur les décalages nous paraît essentiel dans l'approche de cette esthétique dont le pilier reste avant tout la musique. Celle-ci, quoique inscrite dans un ensemble de références connues du spectateur – opéra, jazz, flamenco, tango – n'engendre jamais, ici, des mouvements codifiés qui répondraient aux attentes du spectateur. Elle constitue la toile de fond qui donne au jeu des danseurs tout son sens et le lui retire en même temps. Le jeu de la metteuse en scène consiste à établir, entre la gestuelle et le son un jeu de contrepoint : le geste sert la musique, il la fait entendre en la contrariant subtilement et renouvelle, par son caractère inattendu, voire inopportun, notre manière de l'écouter. Cette thématique est d'ailleurs chère à l'artiste, qui la développe dans un chapitre de sa thèse sur la « vision auditive ».

Le décalage créé, notamment, entre la rapidité du rythme musical et la lenteur des gestes des danseurs, sur la musique de Verdi⁴, sur du jazz⁵ ou sur le tango⁶, engendre des scènes d'une puissance extraordinaire, des tableaux en somme qui, pourrait-on dire, permettent d'écouter autrement la musique. Cette esthétique du tableau, mise en place dès l'ouverture du spectacle, où les personnages oscillent entre pantomime et postures mélodramatiques toujours à la limite de la farce, et qui multiplie donc les clins d'œil à la tradition comique des siècles classiques, est bien entendu redoublée par la projection des photos, lesquels intensifient cet effet de suspension du temps. Alternant les face-à-face et les moments de repli sur soi, les postures de suppliants et les gestes désordonnés, les danseurs semblent à la fois se moquer du bel canto et en exprimer l'outrancière vitalité. Les photos, d'ailleurs, dans la séquence s'organisant sur

3. Thèse de doctorat soutenue à l'Université de Toulouse le Mirail en 2006 : « L'équivoque de la simplicité : une approche des arts de la scène en France autour de l'an 2000 ». http://www.körperzeitraum.de/documents/DOCTORAT_LV_H.Harmat.pdf.

4. Giuseppe Verdi – *Il Trovatore* (21. « Ti scosta – non respingermi », Finale).

5. Estrada Brothers – *Get out of my way*.

6. Premier tango : Astor Piazzola – *Michelangelo* 70 ; deuxième tango : Pablo Ziegler – *Street Tango*.

l'air final d'*Il Trovatore* de Verdi, représentant tout à la fin de la séquence des sauts en grand écart des danseurs, semblent concentrer le dynamisme de la musique, s'opposant ainsi au statisme des danseurs sur scène et dédoublant à la fois la perception possible de la musique et celle des danseurs-comédiens. Il y a une inversion des rapports de statisme et de dynamisme, qui est soulignée par le dispositif visuel : les photographies, projetées à un rythme soutenu en corrélation avec le tempo musical, créent un véritable rythme visuel. Elles donnent l'illusion du mouvement qui a déserté les corps, comme si l'image devenait l'actrice effective du spectacle. Mais ce sont pourtant ces corps presque immobiles, qui concentrent leur vitalité dans leur seule présence, qui donnent sa force émotionnelle à la séquence.

Dans la première séquence, le tableau est formé par les danseurs enfermés dans un cercle, figuré par le ruban rouge. Cette circularité reprend l'idée mythique, borghésienne, de la répétition stérile, aussi bien que celle, séculaire, du cocuage. Un homme, deux femmes. La polysémie que suggère le trio est fascinante. Le comique surgit immédiatement, quant à lui, de la liberté prise par la chorégraphie avec la musique ; grimaces enfantines, postures mélodramatiques voisinant avec des gestes manifestant la colère ou l'exacerbation des sentiments font de cette ouverture un moment surprenant. La subversion crée donc un comique discret, dérangeant, auquel le spectateur est tenté de succomber mais qui reste toujours suspect tant la tension ne cesse de croître jusqu'à la scène finale, où le *Stabat Mater* de Pergolesi semble ironiquement choisi pour déplorer la trahison amoureuse, partageant ainsi la danseuse Guadalupe Ramirez entre figure de la mater dolorosa délicieusement décalée et figure de l'amante trahie.

Le flamenco (de Carmen Amaya) ne saurait échapper à cette transgression généralisée, non plus que le tango argentin ou le jazz. Le premier, lieu du solo de la danseuse russe aux formes sensuelles, se fait entendre comme par mégarde, surgissant du geste, des tours que la danseuse enchaîne les bras tendus, formant une sorte d'obstacle écartant les deux autres qui tantôt l'esquivent, tantôt sont renversés. La danse est à la fois ainsi un jeu de colin-maillard, un retour à la ronde de l'enfance, et un très lointain reflet de la relation entre animal et torero. Ainsi, la danseuse multiplie les manifestations de souplesse, les gestes doux et arrondis, les passages au sol les plus amples et lents, tandis que l'idée du combat se réfugie dans le contraste entre les deux danseuses, Guadalupe Ramirez concentrant de manière ramassée par son jeu de mains et de tours la rythmique rapide de la musique flamenca.

La musique jazz est l'occasion du solo de Michael Schnizler, danseur au visage mélancolique hérité de Pierrot, dont il semble par moment adopter la posture, révérence profonde, bras tendu dont on imagine la fleur absente. Les

références à la pantomime, ainsi que la gestuelle rappelant sa formation classique, les promenades, les grands jetés⁷ éclairent de façon inattendue une fois encore la musique : ils naissent comme le fruit d'une réflexion tranquille, d'une rêverie qui viendrait fort à propos ponctuer un temps fort de l'improvisation, la fin d'un solo etc. Car, bien que non-conforme, nous l'avons déjà souligné, à la codification appelée par la musique, la gestuelle demeure dans un rapport étroit, essentiel avec elle. De la même manière, dans tout le duo entre batterie et guitare électrique qui accompagne les évolutions des trois danseurs réunis à la fin du solo de Schnizler, chaque ponctuation d'un instrument est liée à un effet de la mise en scène, à un déplacement ou une action qui transpose l'élan musical dans l'espace sans pour autant l'illustrer. On ne sait d'où sourd un semblant de fiction, qui semble surgir de cette étroite corrélation entre musique et chorégraphie, la jonction absolue faisant naître des embryons d'histoire dans l'esprit du spectateur appelé à collaborer de façon étroite, ici, au spectacle. Ainsi, les accords de la guitare ponctuent les temps forts de quelque chose qui tient de la dispute, de la provocation, du jeu érotique entre les danseurs⁸, tandis que les accords un peu dissonants de la basse créent des lignes de rupture. Il s'agit véritablement d'un jeu ici et d'une chorégraphie polysémique.

L'un des principes de composition qui sous-tendent le spectacle consiste à utiliser le malentendu comme logique de communication : chaque dialogue se développe par palier, un danseur répondant à un autre danseur à un niveau de sens qui n'est jamais le même, mais sans rompre pour autant le dialogue. À un code, répond un autre code qui contrarie le premier, mais l'échange demeure dans une rythmique commune. La force émotionnelle de l'échange provient justement de ce que le dialogue fonctionne, en dépit de (ou grâce à) ces malentendus.

Le danseur ne porte Guadalupe que de façon là encore parodique, semblant tenter trois fois de la soulever pour la projeter sans grand succès au dernier essai. D'ailleurs, lors de ce porté, la danseuse est à la fois tonique et relâchée,

7. Termes appartenant au vocabulaire de la danse classique.

8. Nous rejoignons ici l'analyse proposée par Hélène Harmat de la relation de la danse contemporaine à la pantomime : « Dans le théâtre et la danse contemporains, la lignée de cette ambivalence pantomimique ressurgit dans le geste qui se désigne lui-même comme théâtral, articulant figuration et défiguration, expressivité spectaculaire et creusement de cette expressivité. Mais nous verrons que ces vacillements identitaires, essentiels dans l'approche contemporaine du personnage, font du corps de l'acteur un lieu modulateur où s'interpénètrent fiction et réalité de manière beaucoup plus fluide que dans la pantomime. La gestuelle devient une expression liminaire, à la fois narrative et non narrative, induisant un rapport très particulier entre texte et mouvement. C'est dans ce rapport que se dessine un dépassement du conflit fondateur entre silence et langage, corporéité et signification, qui nourrissait la pantomime. » « Le geste entre défiguration et figure », *Pantomime et théâtre du corps, Transparence et opacité du hors-texte*, sous la direction de Arnaud Rykner, PUR, 2009, p. 220.

plus proche du pantin que de la partenaire. Ce porté reviendra, d'ailleurs, lors d'un tango, dans un effet cyclique qui crée un discret fil d'Ariane. Les gestes oscillent encore entre parodie du cambré de la danseuse entre les bras de son partenaire, et geste du séducteur accompli prenant sous la nuque la femme consentante. L'ensemble des postures constitue ainsi un mélange mixte, toujours surprenant pour un spectateur sommé d'aller de suggestions en hypothèses. Nous touchons bien à ce que Hélène Harmat formule dans sa thèse comme le résultat d'une collaboration : « L'« œuvre » interpelle la perception du spectateur à un niveau où se résorbe la dichotomie entre production active et réception passive, puisqu'elle lui laisse le soin d'interpréter l'œuvre, ou plutôt de la « compléter » ultérieurement à sa guise. »⁹ La pluralité des niveaux de sens se retrouve dans le dispositif visuel, les photos faisant éclater l'espace de la représentation et multipliant les perspectives inhabituelles (gros plan, plan de dos etc.) sur l'œuvre. Tout se passe comme si le spectacle possédait un œil bien à lui, son propre regard sur lui-même, invitant le public à déployer son imaginaire autant au niveau de la fiction qu'au métaniveau de celle-ci.

Le tango argentin, enfin, est l'occasion d'une déconstruction complète du couple qui le fonde, puisque lors de la première séquence sur cette musique homme et femme s'embrassent tandis que la troisième danseuse est tantôt muée en pantin immobile porté par le danseur et entravant la rencontre, tantôt en feu follet concentrant le dynamisme de la musique cependant que les deux autres semblent exprimer purement l'appel des sens, dans un immobilisme plus que sensuel. La seconde séquence de tango, qui se déroule vers la fin sur une musique débridée, est un moment burlesque, extrêmement dynamique, où la femme est définitivement détachée de toute la tradition qui fait d'elle une partenaire féminine et précise, au jeu de jambes extraordinairement délié et rapide. Ici au contraire, il s'agit plutôt d'un jeu effréné de bras et de tête, au cours de ce qui pourrait ressembler à une scène de ménage et une réconciliation amoureuse. L'inversion des postures entre le danseur et la danseuse (l'un porte l'une puis la posture s'inverse), la désinvolture feinte à l'égard de l'autre, les mimiques et les gestes toujours outrés associés à une sensualité provocatrice donnent au tango un rôle somme toute assez transgressif, d'autant que l'intimité entre les partenaires est à la fois suggérée et violée par le double regard sur eux de la deuxième danseuse et de la photographe. Ce tango, sans cesse à la limite d'autres genres – la farce, le vaudeville, le mélodrame, la danse – retrouve là encore un aspect très figuratif, toujours traité sur le mode parodique. Ainsi, la fin du duo, où le couple se place au fond de la scène, et qui ne laisse voir que le dos du danseur et sa tête secoués de soubresauts suivant le cours des accords déchainés du piano fait directement songer au cinéma muet ou aux lazzis de la commedia dell'arte, tandis que le rire de la troisième dan-

9. Thèse, p. 204.

seuse venant ponctuer le spectacle observé semble nous pousser, par la mise en abîme, à ne voir là qu'une comédie. Le tour particulièrement original du danseur, effectuant sur le dos de sa partenaire allongée au sol, une rotation complète à partir du bassin, brouille d'ailleurs les codes de manière particulièrement réussie, en mêlant les connotations érotiques du duo au grotesque de cette situation. Le grotesque semble d'ailleurs un des motifs récurrents, ou faut-il parler du burlesque ? Si l'on se souvient de la définition hugolienne du grotesque, qui crée l'effet de contraste¹⁰, alors nous pouvons parler ici d'un véritable grotesque qui use du référentiel pour mieux le miner de l'intérieur et créer un effet d'étrangeté récurrent. Porté par le gant rouge arboré par le danseur au final du tango, par la redite en boucle d'un seul extrait de la conférence de Michel Foucault¹¹ rêvant d'une science de « cet espace absolument autre » qui réduit ainsi le texte lu à une parole stérile, cet effet d'étrangeté traverse le spectacle avec d'autant plus de force qu'il s'agit là d'une réflexion sur le thème de l'exclusion.

2. Identité et exclusion

Le thème de l'exclusion se manifeste notamment par le caractère toujours mouvant du trio sans cesse recomposé. L'effet ternaire permet aux danseurs de décliner, en une version minimale, les mécanismes de l'exclusion. Au-delà des allusions à l'adultère, les trois figures en perpétuelle recherche d'équilibre, fascinées et repoussées tour à tour, multiplient les variations du fait, plus général, de ne pas trouver sa place.

Dès le ruban rouge de la première séquence défait, la bande son d'allure citadine achève de faire exploser le trio, tandis que sont figurées des individualités déstructurées. L'idée de l'impossible communication est ici traitée sur un mode jamais tragique, toujours burlesque, toujours possiblement prêt à basculer dans un comique très enfantin. Est-on dans un aéroport, dans une ville, une gare ? L'espace s'ouvre et se déstructure dans cette deuxième séquence, jusqu'à aboutir à une série de tableaux tout à fait fascinants dans la troisième séquence, tableau où l'on joue sur un jeu vertigineux d'emboîtements. La photographie

10. « Nous dirons seulement ici que comme objectif auprès du sublime, comme moyen de contraste, le grotesque est, selon nous, la plus riche source que la nature puisse ouvrir à l'art. [...] Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. » Victor Hugo, Préface de *Cromwell*, Paris, Garnier-Flammarion, « G-F », 1968, p. 72-73.

11. Michel Foucault, « Les hétérotopies », conférence radiophonique, France Culture, 1966 (Archives de l'INA).

mitraille le danseur, tandis que la metteuse en scène nous transmet les photos de son choix, créant un spectacle dans le spectacle. Le jeu ici, est très lent, presque à l'arrêt, d'où le terme de tableaux. On a une série de scènes qui cohabitent, l'une à côté de l'autre. La danseuse nue sous sa douche fait, quant à elle, transformer le raffinement de l'intimité en une danse primitive dont le rideau de gaze figure les limites.

Le jeu est constant d'ailleurs, entre référence à l'être primitif et raffinement de la culture, l'un cherchant sans cesse à se rappeler à celle qui tente vainement de l'exclure. L'effet de disque rayé lors de la deuxième bande sonore utilisant la conférence de Michel Foucault crée cette distance ironique vis-à-vis du rêve d'appropriation de l'espace de l'autre, qui demeure toujours, précisément, autre. La tentation de jonction des deux modes d'être de l'humanité, « primitif » et « civilisé » pourrait être symbolisée par la séquence où le danseur improvise à la guitare électrique, sur fond de discours¹² déclamé par Hélène Harmat, où les hurlements silencieux de Guadalupe figurant la souffrance la plus profonde voisinent avec des jeux de mains des deux jeunes femmes gantées chacune de noir d'une seule main, jeux rappelant ceux des petits animaux se reconnaissant mutuellement. Par ailleurs, les photos projetées durant cette séquence rappellent combien ce que nous croyons voir n'est jamais qu'un aspect de la réalité des choses. Mêlant la scène déjà vue avec la scène en train d'être vue, les temporalités donc, et surtout, montrant de la scène déjà vue des aspects qui n'ont pu être vus par le spectateur mais par la seule photographie se déplaçant librement sur scène, les photos indiquent, dans une perspective phénoménologique nette, combien la vision relève d'un ensemble de facteurs complexes et combien chacun est porteur de sa propre vision des choses (ici du spectacle), inconciliable avec celle de l'autre, dans une tentative audacieuse pour représenter l'irreprésentable¹³.

L'exclusion est symbolisée aussi ironiquement dans le domaine du langage, avec la chanson répétant « Pourquoi tu m'appelles maman alors que je m'appelle papa »¹⁴, rappelant combien il est lui aussi impuissant à désigner la

12. Il s'agit d'une citation de la sociologue Amelia Barragan : « Être immigrant confronté à une situation spécifique, quels que soient les pays en cause : les points de référence de l'identité sont scindés, certains demeurent dans le lieu d'origine, d'autres voyagent avec le migrant. L'adaptation et la reconstruction d'une identité peut être perçue par les personnes extérieures comme un processus souterrain, une pause dans l'existence. Il ne se passe apparemment pas grand-chose. Mais c'est exactement le contraire qui est vécu par le migrant, un processus complexe d'une grande intensité sur les plans émotionnel, mental et social. »

13. Le texte allemand sur lequel danse Michael Schnizler avant de commencer son solo, dans un duo avec la photographie qui le poursuit littéralement de son appareil photo, évoque justement cette pluralité des visions possibles autour d'un événement dont l'unicité est, somme toute, inexistante. Il s'agit d'une conférence radiophonique de Peter Zudeik autour de la théorie du sociologue Niklas Luhmann : « Je vois quelque chose que tu ne vois pas » (Radio Brême, 2005).

14. Camille – « Janine II » (*Live au Trianon*).

réalité, celle-ci surgissant toujours d'ailleurs. Précisément, c'est presque d'ailleurs que semblent surgir les images de ce spectacle. Le duo lancinant, exécutant sur de la folk mêlant instrument oriental et percussions, qui propose une sorte de rencontre sensuelle et lente entre homme et femme, joue sur l'effet de ralenti au service d'une partition aux résonances SM du plus grand esthétisme¹⁵ : la chapka noire du danseur, insolite, symbolise là encore sur un mode quasi parodique les attributs virils soulignés, tandis que le danseur tenant sa partenaire par ses cheveux lui indique ainsi les actes à réaliser. La chorégraphie, par son extrême lenteur et l'effet répétitif des motifs musicaux crée un effet de transe qui suggère ainsi une autre forme d'exclusion : celle des danseurs évoluant dans un autre monde, sous l'emprise de l'hallucination. Le spectateur a-t-il lui-même une hallucination ? L'étrangeté contamine la création comme la réception, le spectateur étant sans cesse amené à s'interroger sur l'orientation déroutante de la scénographie. La bande jaune, dont Guadalupe entoure le ventre d'Irina Vikulina, puis qu'Irina déroule en la transformant en tapis, est-elle pur ornement visuel, ou symbole du lien interpersonnel ? Les draps blancs où sont projetées les images, et que la photographe déplace en les promenant le long de la scène durant la dispute entre Guadalupe et le danseur précédant le tango et suivant les premières mesures du piano vient-il souligner ironiquement le caractère factice de la dispute ? Est-il chargé à lui seul de manifester la puissance rythmique de la musique en s'opposant au statisme des danseurs s'interpellant ?

Les réminiscences interculturelles qui affluent sans cesse, convoquant bien sûr l'Allemagne et la France, mais également L'Inde par le biais des attitudes de Guadalupe, ses bras évoquant les postures des danseuses indiennes (le jeu de bras avec la danseuse évoquant directement Krishna), ou encore l'Amérique du Sud et l'Espagne par les improvisations en espagnol de Guadalupe, le flamenco ou le tango, contribuent sans doute aussi à réfléchir sur cette « hétérotopie » dont Michel Foucault rêve la science et qui est constituée par ces espaces que nous occupons et qui ne sont pas « neutres » – à l'image d'*Ob Sorry*, terrain où cohabitent des contextes, donc des espaces, créés par des gestuelles différentes fortement référencées engendrant une esthétique du malentendu qui permet de générer un sens par-delà les ratés de la communication¹⁶.

15. Nils Petter Molvaer – « Frozen » (*np3*).

16. Un langage qui « n'est donc pas tant à repérer dans un emprunt stylistique que dans une certaine conception de la mimesis, où langage et image, ordre et chaos, décodage et incompréhensible se côtoient et se frottent perpétuellement l'un à l'autre. » Hélène Harmat, « Le geste entre défiguration et figure », art. cit., p. 228.

Bibliographie

FONTAINE Geisha, *Les Danses du temps*, Paris, Éditions du CND, 2004.

GUIGOU Muriel, *La nouvelle danse française*, Paris, L'Harmattan, 2004.

LEHMANN Hans-Thies, *Le théâtre post-dramatique*, Paris, L'Arche, 2002.

LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contre-danse, 1997, rééd. 2007.

NANCY Jean-Luc, *Dehors la danse*, Paris, Droz, 2001.