



Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse

Stefano Genetti



Éditeur

ACD - Association des Chercheurs en Danse

Édition électronique

URL : <http://danse.revues.org/1211>

ISSN : 2275-2293

Référence électronique

Stefano Genetti, « Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse », *Recherches en danse* [En ligne], Focus, mis en ligne le 15 décembre 2015, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://danse.revues.org/1211>

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

association des Chercheurs en Danse

Projections chorégraphiques beckettiennes : pour un corpus en danse

Stefano Genetti

« Avec quel chic le demi-tour ! »

S. Beckett, *Pas*

À partir de Beckett : résonances et pressentiments chorégraphiques

- 1 Études beckettiennes et recherche en danse se croisent dès que l'on considère l'œuvre de Samuel Beckett écrivain, dramaturge et metteur en scène sous un point de vue chorégraphique, comme quelques commentateurs l'ont fait, depuis Marie-Claude Hubert jusqu'à Peggy Phelan¹. Malgré l'attention de cet auteur pour la spécificité de chaque médium expressif, malgré sa distance par rapport à l'idéal de l'art total et sa méfiance envers le ballet lorsque la musique y est subordonnée à la danse, la spécialiste des relations entre littérature et danse moderne Susan Jones a récemment mis en relief l'importance des modèles chorégraphiques dans l'évolution de la dramaturgie beckettienne. Au confluent d'apports aussi disparates que les réflexions de Kleist sur le théâtre de marionnettes et de Craig sur la *Über-marionette*, la rythmique de Jacques-Dalcroze et les expériences des avant-gardes – les Ballets Russes, Schlemmer, l'*Ausdruckstanz* –, Susan Jones montre les tensions esprit/matière, mouvement/inertie, expressivité/mécanisation du geste qui se traduisent chez Beckett en principes formels privilégiant l'abstraction rythmique et géométrique, au fur et à mesure que les grandes pièces cèdent le pas aux dramaticules et aux réalisations télévisuelles². D'emblée, l'on pense à la danse horizontale, alliant le rectiligne et l'esquive, la convergence et le décentrement, les combinaisons programmées et l'imprévu, de la pièce pour la télévision *Quad*. « Proche d'un ballet³ » selon Gilles Deleuze, cette œuvre, où les changements intervenus pendant le tournage soulignent la primauté de la performance sur le projet écrit, représente le point culminant d'une influence qui s'avère d'ailleurs réciproque, la

scène et l'écran beckettien ayant à leur tour affecté, par exemple, la pensée du mouvement et en mouvement de la *Postmodern Dance*.

- 2 Consistance rythmique de la prose et musicalisation de l'espace, abstraction minimaliste et précision des indications scéniques donnant lieu à des schémas et à des diagrammes, dialectiques de la présence et de l'absence, du dynamisme et de l'immobilité, dues à la scission du corps et de la voix et à l'oscillation entre l'errance compulsive et l'enfermement, entre la saturation et le vide, ce sont là autant de traces d'un style kinésique⁴, autant de traces du chorégraphique – restes ou préfigurations que les metteurs en scène et les performers ont relevés les premiers – disséminées tout au long d'un parcours créatif protéiforme et profondément marqué par l'évolution de la danse moderne. Celle-ci plonge d'ailleurs ses racines – affirme Laurence Louppe⁵ – dans l'idée d'une danse absente, perdue ou pressentie, comme le ballet aussi savant que désarticulé de Lucky dans *En attendant Godot* ou bien la valse remémorée de Winnie enterrée jusqu'à la taille, puis jusqu'au cou dans *Oh les beaux jours*. Plutôt que de faire de Beckett un chorégraphe, il s'agit de repérer et d'interpréter ces indices chorégraphiques, afin de cerner en quoi, et de quelles manières, les corps mis en mots et en scène par Beckett relancent les questions du sujet, du lieu et de l'événement, de l'identité et de l'image, en stimulant la pensée et la pratique de la danse contemporaine et en donnant lieu à un nombre considérable de créations. Le plus souvent, ces projets chorégraphiques se laissent d'ailleurs appréhender moins en termes d'illustrations ou d'adaptations que de projections, c'est-à-dire de prolongements, de mises en mouvement et de transfigurations, d'échos kinesthésiques et d'irradiations performatives qui disloquent et redéfinissent notre conception et notre réception de l'art beckettien.

D'après Beckett : pour un corpus chorégraphique

- 3 Les nombreuses « concordances générales de l'œuvre de Beckett avec le ballet moderne » remarquées par Deleuze – « l'abandon de tout privilège de la stature verticale », « l'agglutination des corps pour tenir debout », « la substitution d'un espace quelconque aux étendues qualifiées », « le remplacement de toute histoire ou narration par un « gestus » comme logique des postures et positions », « l'investissement par la danse de la marche et de ses accidents », « la conquête de dissonances gestuelles⁶ » – ont à leur tour visiblement et durablement influencé le travail de maints chorégraphes contemporains. Et ceci en dépit, ou plutôt en raison d'une mise en cause des notions de personnage, de représentation et d'action dramatique, en raison de la défiguration du corps décrépité, morcelé et dysfonctionnant, le corps beckettien s'avérant d'autant plus fécond en termes performatifs, proxémiques et kinétiques, qu'il est peu, ou pas du tout, performant. Chacun suivant son horizon esthétique et sa sensibilité par rapport aux questionnements existentiels, spéculatifs et poétiques dont l'œuvre de Beckett est porteuse, ces chorégraphes explorent les conditions et les limites de la production et de la perception du geste, ils repensent la conscience et l'expérience du corps dans son rapport à l'espace et à la durée, au sol et à l'autre, ils mettent en tension état de corps et prise de parole, d'après Beckett et avec Beckett.
- 4 Au sein de ce chantier de recherche, qui s'insère dans le domaine encore plus vaste des transpositions intersémiotiques d'œuvres de Beckett, j'ai pu recenser jusqu'à présent une cinquantaine de performances renvoyant de façon explicite, quoique dans des contextes ou selon des modalités disparates et à différents stades du processus de création, à

l'univers beckettien. Si les premières en date de ces pièces remontent à la fin des années 1960, leur nombre s'accroît au fil des années 2000 jusqu'à faire de la référence beckettienne une constante dans le paysage chorégraphique contemporain. Sans proposer un classement des œuvres passées en revue et sans les hiérarchiser, c'est de ce corpus chorégraphique que le présent article établit l'inventaire à l'état actuel d'une recherche à poursuivre. Il s'agit donc de dresser un bilan provisoire, qui se voudrait avant tout un outil documentaire à partager, dans le but de fournir les informations principales au sujet de ces pièces et de proposer quelques réflexions d'ensemble ou concernant tel ou tel parcours exemplaire, telle ou telle pièce de référence. Si quelques traits dominants et quelques problématiques majeures seront abordés afin d'ouvrir des pistes, c'est surtout l'éventail des typologies de spectacles, des langages corporels et des options scéniques mis en œuvre qui sera déployé, en insistant sur les sources beckettienne convoquées et sur les relations plurielles que les différentes créations entretiennent avec ces sources, ainsi que sur l'interaction entre les arts que ces réalisations chorégraphiques instaurent et relancent.

- 5 Parmi les considérations d'ordre théorique et méthodologique, il faut souligner l'approche résolument interdisciplinaire et trans-esthétique – une approche entrelaçant (inter)textualités et (inter)gestualités – à laquelle fait appel un objet d'étude qui, tout en suscitant de plus en plus d'intérêt⁷, met à l'épreuve les « limites de l'*inter*⁸ » dès qu'il s'agit de dépasser certain impressionnisme comparatiste et de *donner corps* aux analogies métaphoriques, par ailleurs répandues dans la critique beckettienne, entre écriture dramatique et chorégraphie. Ce n'est qu'en interrogeant de près les frontières poreuses entre la page et la scène, entre le jeu de l'acteur et le geste dansé, dans l'interaction constante de la performance avec la musique et les arts plastiques qu'un déchiffrement et une reconnaissance mutuels de la mémoire littéraire et de la pensée de la danse, des pratiques d'écriture et du chorégraphique, peuvent avoir lieu lorsqu'on est confronté à la « bibliothèque non-verbale⁹ » – ou peu verbeuse, car les mots y sont souvent pour quelque chose – que ces textes dansants composent.

Échanges performatifs et scènes partagées : contaminations, transmissions et collaborations

- 6 Bien qu'il soit impossible d'en rendre compte dans le détail, chaque opération chorégraphique exigeant un approfondissement spécifique, des remarques générales s'imposent à propos d'un corpus hétérogène, où diverses typologies de spectacles – performance, solo, grand ballet – se côtoient. Ayant parfois recours, comme le fait aussi la dramaturgie beckettienne, à d'autres arts vivants – cirque et music-hall, théâtre d'effigies et d'objets, mime corporel et cinéma, *commedia dell'arte* et *Tanztheater* –, les traditions et les langages chorégraphiques varient et se mélangent. On observe en particulier une présence massive du butô, dont la conception, notamment chez Hijikata¹⁰, a été influencée par le théâtre beckettien, à son tour sensible à la tradition japonaise, de même que le rayonnement international du butô a joué un rôle important dans la formation de maints chorégraphes intéressés à l'œuvre de Beckett.
- 7 Participant des échanges scéniques reliant l'Orient et l'Occident, les correspondances entre l'univers beckettien et la poétique crépusculaire et spectrale du butô – surtout l'osmose, voire la coïncidence, de vécu et rêvé, immobilité et mouvement, lenteur et

convulsion, naissant et mourant – se traduisent en productions théâtrales associant, par contamination ou par contiguïté, mise en scène et performance dansée¹¹. Si la danseuse japonaise Maki Watanabe participe en 2005 à la mise en scène de *Berceuse* par Alain Alberganti¹², Katsura Kan collabore, en qualité de danseur et d'acteur, avec le metteur en scène Philippe Lanton à l'occasion du spectacle bipartite *B.1 Butô, B.2 Beckett*¹³ : caractérisés par la théâtralisation de voix enregistrées, les dramaticules *Berceuse* et *Cette fois* y alternent avec le duo pantomimique *Acte sans paroles 2* et avec le tableau respiratoire *Souffle*, la mise en regard et à distance de la danse et du théâtre verbal rendant encore plus évidente la séparation du corps et de la parole poursuivie par Beckett depuis ses premiers mimodrames jusqu'aux micro-drames tardifs.

- 8 Entre souvenirs de théâtre et partage de gestes, des projets de longue haleine se profilent au sein de notre corpus, ainsi que des transmissions se prolongeant par exemple de Béjart à Maguy Marin et à Hervé Diasnas élèves de l'école Mudra, de Dominique Dupuy à Lila Greene et à Martine Susana, de Nadj à Cécile Loyer. Aussi, c'est à partir du triptyque de duos « avec Beckett en tête », élaborés en 2000 avec son collègue allemand Thomas Guggi, que l'*Hommage à Samuel Beckett* de Didier Théron se construit au fur et à mesure que les combinaisons et les démarches se diversifient¹⁴. De même, la chorégraphie *En attendant... la nuit*, improvisée en 2001 par Laurent Falguiéras à partir d'*En attendant Godot*, prélude au travail avec Barbara Blanchet au sein de la Compagnie Pic la Poule, une collaboration qui aboutit au triptyque *Les décharnés*, représenté en tant que *work in progress* depuis 2007 et parachevé en 2009¹⁵. Les intertextes, écrits et performés, se multiplient donc, et ils s'enchevêtrent.

Divergences et convergences esthétiques : des trajectoires emblématiques

- 9 La fréquentation de l'œuvre de Beckett exerce une influence profonde sur la vision et la pratique de la danse de plusieurs chorégraphes, tels Jiří Kylián ou bien William Forsythe, mais aussi Daniel Dobbels, pour qui la concordance profonde avec l'écriture beckettienne réside dans l'aspiration à répondre de l'innommable et à laisser entrevoir l'infigurable¹⁶, ou bien Virgilio Sieni, qui convoque à plusieurs reprises des œuvres de Beckett – *Film, Souffle, Mal vu mal dit, Cap au pire*¹⁷ – tout au long de la recherche par laquelle il valorise les figures quotidiennes et les dynamiques latentes du geste, y compris le geste difficile et le regard détourné. C'est le cas aussi d'artistes aussi différents que Sally Gross et Josef Nadj. Élève new-yorkaise d'Alwin Nikolais, la première élabore, suite à son expérience au Judson Dance Theatre et à son travail avec Anna Halprin, Robert Dunn et Simone Forti, un vocabulaire chorégraphique formaliste et anti-narratif réduit à l'essentiel et ouvert à l'improvisation : le lyrisme minimaliste de la prose de Beckett devient la matière structurant une exploration des relations entre mot, geste et image que Sally Gross ausculte jusqu'aux répercussions intimes de l'immobilité et du silence¹⁸. Chorégraphe et plasticien qui se définit comme un « pessimiste jubilatoire¹⁹ », Josef Nadj cultive, quant à lui, un spectacle vivant nourri de lectures – Kafka, Artaud, Michaux... Beckett – où convergent danse, mime et arts du nouveau cirque, un théâtre physique et visionnaire où le tragique, le surréel et le burlesque s'entremêlent.
- 10 D'après ces exemples, deux tendances majeures semblent se profiler parmi les chorégraphes pour qui l'œuvre de Beckett constitue un point de repère : l'une,

minimaliste, cultive le dépouillement et la pureté abstraite du dessin chorégraphique, l'autre, pour ainsi dire maximaliste, multiplie et mélange les formes d'expression à la recherche d'une théâtralité composite. Dans le panorama français, les parcours de Dominique Dupuy et de Maguy Marin²⁰, si différents l'un de l'autre, s'avèrent représentatifs de ces deux tendances tout en montrant qu'elles s'enchevêtrent peut-être plus souvent qu'il n'y paraît. D'une part, si la danse à l'œuvre chez Françoise et Dominique Dupuy « endosse » comme un vêtement, mais sans l'illustrer²¹, l'univers littéraire dans lequel ce couple a plongé, la danse sous-jacente à l'œuvre de Beckett alimente la méditation sur le solo et sur le danseur surpris par le regard de l'autre, sur le silence et sur le rôle des objets dans la reconfiguration de l'espace, que Dominique Dupuy développe dans ses créations comme dans ses écrits. La leçon de Beckett ne cesse de guider cet acteur de la danse dans sa recherche d'un théâtre de mouvement anti-expressionniste épurant le pathos et dépassant la fonction mimétique du geste au profit de sa valeur rythmique et idéogrammatique, évocatoire et prémonitoire.

- 11 D'autre part, la relation intense que Maguy Marin entretient avec l'œuvre de Beckett se traduit dès *May B* en une transfiguration personnelle, riche en résonances charnelles, pulsionnelles et émotionnelles, en une rhapsodie tripartite orchestrant la masse et l'isolement, le communautaire et le singulier, la dépersonnalisation et l'individuation de même que l'énergie et la stagnation, la rage et l'exil, la grimace et le rire, le grotesque et la mélancolie²². Encouragée par Beckett lui-même à oser, la chorégraphe réduit la quasi totalité des textes initialement prévus à des borborygmes reproduisant l'effort physique de l'articulation verbale ; elle multiplie pourtant dans cette pièce fondatrice les citations visuelles et gestuelles – regards hagards et corps pantins, accessoires incongrus et silhouettes égarées – alors que, vingt-cinq ans plus tard, c'est la lecture intégrale en voix off de *Worstward Ho/Cap au pire* qui constitue à elle seule l'espace sonore du solo conçu pour Françoise Leick. Les images mal vues et mal dites dans cette prose extrême de Beckett sont restituées en tant qu'invisibles ou presque, le noir dans lequel baigne la scène étant à peine atténué, ici et là, par les lumières aussi rares que faibles de Gilbert Guillomond²³. Le texte incarné – sons et sens, rythme et intonations – se dissout, pour reprendre la formule de Mallarmé, en « sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole²⁴ » : à tâtons, le dire et le geste examinent le noir à la lisière de leur propre extinction, une extinction sans cesse entrevue et différée. Par ce déplacement du visuel vers l'auditif, la trajectoire qui mène la chorégraphe de la contestation du corps virtuose exhibée dans *May B* à la danse virtuelle, obliérée et dédansée de *Cap au pire*, re-trace en quelque sorte la déroute du processus de signification et la dématérialisation de la scène que Beckett recherche à travers la mise à nu, et en question, des composants de la théâtralité et des fondements de la perception.
- 12 Par l'économie de moyens expressifs différents, c'est donc vers une poétique de la soustraction que ces parcours emblématiques convergent, ou plutôt, c'est à partir de ce point commun qu'ils divergent. Tous les deux spectateurs impressionnés par les qualités chorégraphiques du théâtre beckettien, Dominique Dupuy et Maguy Marin élaborent une dramaturgie du corps visant à neutraliser toute distinction artificielle entre geste théâtral et mouvement dansé et surtout à transformer le corps entravé en une ressource. « Dans l'empêchement, partir à la recherche d'une danse invue, insue²⁵ », écrit Dominique Dupuy, qui ne cesse d'expérimenter ce qu'il appelle « le miracle de l'encore » : la persistance du mot, du geste et de l'image au seuil de leur dissipation, cette résistance aussi ténue qu'acharnée assumant chez Maguy Marin la portée morale et politique de la

résilience et marquant sa manière de faire théâtre et d'être dans le monde de la danse. Ainsi, dans l'interprétation que Dominique Dupuy donne du premier *Acte sans paroles* – microdrame de l'homme aux prises avec des objets qui échappent à son emprise, débouchant sur l'apathie conquise, sur la révolte par l'inaction –, l'immobilisation finale du protagoniste s'ouvre à un geste encore possible, si minime soit-il, à un mot chuchoté, ce mot de la fin qui n'en pas une étant le mot « encore²⁶ » tel qu'il résonne dans *Cap au pire*. En diminuendo, au ralenti, mais encore et toujours, comme pour reproduire les dispositifs audio-visuels du fading et du fondu qui chez Beckett suggèrent l'approximation sans fin de la fin, du noir et du silence inatteignables : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir²⁷ ». Il suffit de penser à la reprise de *Comédie* ou au decrescendo de *Quad II*, mais aussi à la coda interminable de *May B*, cette poétique de l'empêchement et de l'échec perfectionné, de moins en pire, culminant chez Beckett dans les images à la fois obstinées et évanescences de *Cap au pire*, le texte que Maguy Marin donne à entendre aux yeux écarquillés du spectateur comme une réflexion poignante sur la création : dans l'obscurité, quelque chose va encore arriver, à partir de presque rien, à la limite du néant, de l'invisible et de l'inintelligible.

Hommages et allusions, reprises et citations : pour un répertoire des sources beckettiennes

- 13 Les trajectoires qu'on vient d'esquisser déploient l'éventail des relations aux textes de Beckett caractérisant l'ensemble de ces réceptions-recréations dansées. Si la référence beckettienne peut s'avérer plus ou moins centrale ou accessoire, occasionnelle ou programmatique, implicite ou affichée, en amont ou en aval de la représentation, dans les paratextes d'accompagnement – titres, notes d'intention, interviews –, l'établissement d'un double répertoire s'impose selon les modalités citationnelles et de réélaboration privilégiées – verbales et/ou figuratives, gestuelles ou para-chorégraphiques, musicales ou scénographiques –, mais également selon les sources beckettiennes convoquées. Par l'interaction des composants visuels et sonores du spectacle, certains chorégraphes se concentrent sur les rapports de Beckett avec d'autres artistes. Ils revisitent par exemple sa collaboration avec le compositeur Morton Feldman en vue de l'opéra *Neither*, dont seulement les derniers accords résonnent à la lisière de la pièce pour trois danseuses *Ni/ Et* de Daniel Dobbels, comme pour faire signe à une autre pièce qui se jouerait ailleurs²⁸, tandis que Martin Schlöpfer a réglé toute la partition pour le Ballett am Rhein²⁹. D'autres chorégraphes croisent littérature, peinture et cinéma. Dans sa pièce pour trois danseurs et un comédien *sotto voce* intitulée *Et après ?!*³⁰, Anne-Marie Pascoli juxtapose à Beckett son ami Bram van Velde et l'interprète de son *Film* Buster Keaton pour tisser, par le biais du compagnonnage inter-artistique, des liens entre l'indicible et l'invisible. Hervé Diasnas et Bruno Pradet élargissent quant à eux la perspective et situent leur collaboration « Quelque part entre Beckett, Kafka et Chaplin³¹ ».
- 14 Aux hommages à l'ensemble de l'univers beckettien, comme *May B* ou comme *Le vent dans le sac* de Nadj, comme *Inside Sam* de Claudia Gitelman³², ou encore comme la performance *Beckett Psalms* de Howard Katz³³, se juxtaposent les retours sur telle ou telle œuvre de Beckett, à commencer par les plus évidemment apparentées avec le chorégraphique. Conçu par Beckett pour le danseur, chorégraphe, comédien et metteur en scène Deryk Mendel, qui collaborait à l'époque avec les Dupuy au sein des Ballets Modernes de Paris, et souvent interprété par des acteurs-danseurs tels Peter Wyssbrod et Mikhaïl

Barychnikov, le premier *Acte sans paroles* a été repris plusieurs fois. Dès 1969, Anna Sokolow en offre une lecture sombre et engagée, accentuant jusqu'au désespoir les sentiments de séquestration et de frustration liés à la réflexion de la chorégraphe américaine sur l'aliénation urbaine post-industrielle³⁴. En 2011, dans son solo *Je.Sans.Paroles*, Shang Chi Sun fait proliférer, par l'interaction de danse et vidéo, sa propre image en tant qu'objet parmi d'autres objets ayant perdu leur fonction : il s'inspire librement du mimodrame beckettien pour manipuler l'espace scénique en questionnant le rapport entre réel et virtuel, corps et idée, performer et spectateur³⁵. En redoublant les versions – l'une très dynamique, acrobatique, l'autre plus lente et quintessenciée –, la « mise en acte » récemment réalisée par Dominique Dupuy avec la complicité du circassien Tsirihaka Harrivel, souligne la dimension méta-théâtrale de la pièce de Beckett en laissant à vue les machines qui mettent les objets en mouvement. Par ce solo deux fois dédoublé, puisque le manipulateur devient le manipulé, le chorégraphe octogénaire met en tension deux temporalités : deux vitesses, deux durées, deux âges, deux dates. En reprenant l'image beckettienne du vieil homme et du garçon côte à côte, il remonte l'histoire du théâtre jusqu'à 1957, au moment de la création d'*Acte sans paroles* par Mendel.

- 15 Autour d'*En attendant Godot* se dispose toute une constellation de créations allant de l'hybridation de mime et de danse cultivée par Olivier Chanut dans *De Didi à Gogo*³⁶ à la pièce pour trois interprètes, bouteille et saxophone *Beckett, Beer and Cigarettes* de Felix Bürkle³⁷, et comprenant des performances qui se situent entre danse et non-danse et qui décomposent et réinventent la pièce la plus connue de Beckett. C'est ainsi que, dans *Godot, c'est moi*, Rolf Kasteleiner traduit, avec la collaboration du danseur Gil Grillot et du vidéaste Christoph Oertli, le monologue délirant de Lucky en langage de signes : retrouvant les gestes submergés par le flux verbal, la danse expérimentale qui en résulte représente une sorte d'équivalent anti-logocentrique de la fameuse danse de Lucky, où tout un atlas historique du bal se réduit à un tortillement sur place³⁸. Mais le répertoire des sources dramatiques s'étend aussi aux dramaticules, et jusqu'aux pièces radiophoniques, mises en danse par Gigi Caciuleanu dès 1982. Au sein du projet *Dansons, Mister Beckett*, réunissant le Théâtre chorégraphique et la Comédie de Rennes, le chorégraphe d'origine roumaine conçoit des ballets parlés à partir de la tension radio-dramatique des paroles et de la musique qui préside tant à *Cascando* qu'à *Paroles et Musique*, où l'écrivain en fait des personnages exclusivement acoustiques³⁹.
- 16 Drame de l'immobilisation progressive et de la mobilité maudite, du corps enfoui et de la réminiscence d'un bal, *Oh les beaux jours* a également fait l'objet de plusieurs relectures⁴⁰, depuis le ballet de Maurice Béjart *L'Heure exquise* (1998) jusqu'à la première séquence – dite danse de la petite table – de la suite-répertoire *Seule ?* de Françoise et Dominique Dupuy⁴¹. L'ensemble que ces pièces forment véhicule une vision du corps dansant comme archive en mouvement et comme narration suspendue entre autobiographie et mémoire de la danse. L'adaptation de Béjart articule danse actée, variation chorégraphique et pantomime : ensevelie dans un gigantesque monticule de chaussons de danse, Winnie récupère l'usage de ses jambes le temps de re-parcourir les étapes d'une vie dansée, la valse d'opérette sur laquelle la pièce se termine étant à la fois un chant du cygne et un hymne à la joie. Sur un tout autre registre, intime et allusif, où règnent la retenue et la précision du geste, la danse de la petite table ouvre la série des portraits chorégraphiques féminins qui, dans *Seule ?*, tracent l'autoportrait d'une danseuse en particulier et, plus largement, de la femme qui danse comme agent de perpétuation et régénération de la vie et de la danse. Significativement, à ces deux spectacles s'ajoute *Régénérations : pour Yano*,

traversée en spirale de la vie d'une femme au fil des âges – jeunesse, maternité, maturité – chorégraphiée, à l'instigation de Dominique Dupuy, par Lila Greene avec sa fille Naomi Fall et avec Christel Touret⁴². Tout au long de cette méditation gestuelle et genrée sur la fragilité et la force, sur l'énergie et la perte, sur le renouveau et le retour aux origines, reviennent le sac, les objets et le chant final, tandis que la comédienne octogénaire Madeleine Attal rejoint les trois danseuses et ré-cite trois extraits d'*Oh les beaux jours*, elle qui à deux reprises avait incarné au théâtre le corps occulté de la protagoniste de ce (mélo)drame du démembrement et de la remembrance.

- 17 À côté de ces pièces de théâtre, figurent les proses narratives en tant que sources sans doute moins attendues dont plusieurs chorégraphes se sont inspirés : *Mercier et Camier*, le premier roman français de Beckett, chez Didier Théron ; *L'Innommable*, dont deux pages, citées par saccades en voix off, alternent avec les notes du saxophone de Graham Fox et donnent le titre au trio féminin *Halley's Comet*⁴³, inclus dans la pièce *Appel d'air* de Régine Chopinot. La chorégraphe y continue son exploration des musiques corporelles à partir de l'intériorisation, à l'aide d'un walk-man, de sonorités polyrythmiques, y compris le bruitage verbal, fait de mots remémorés et de petits cris indistincts, qui rompt le silence d'outre-tombe d'où provient la voix du narrateur beckettien. Puis les *Textes pour rien*, dont Philippe Saire dit sur scène des extraits dans le solo de 1987 *Paresseux vertiges* et sur lesquels se fonde la trilogie de *Kammerstücke* conçue à Berlin par la chorégraphe d'origine grecque Toula Limnaios entre 2001 et 2003⁴⁴. Par l'agencement des séquences récitées et des tableaux dansés et par le montage sonore où la voix et la musique interfèrent par moments, pour confluer dans l'air sans paroles chantonné vers la fin de la pièce, Philippe Saire bougeant parmi des panneaux de tôle de chantier rouillée donne à entendre et à (entre)voir, d'étirement en accélération violente, de chute en contorsion au sol, le corps qui se dit dans les quatre premiers *Textes pour rien*, le corps *que* se dit cette voix plurielle et non localisable, cette voix sans personne : « je me dirai un corps, un corps qui bouge, en avant, en arrière », debout, à genoux, assis, couché, « peu importe la posture⁴⁵ ». Chez Toula Limnaios, le lieu du corps – la chambre d'écho peuplée de fantômes – devient l'espace d'une confrontation entre le corps et l'esprit, le paysage mental où un sujet dispersé, ressuscitant des souvenirs et se racontant des histoires, inventorie et invente son être là.
- 18 Mais la présence multiforme de Beckett en danse contemporaine est attestée également par ses proses les plus tardives. L'avant-texte de *Comment c'est* intitulé *L'image* est réinterprété de façons différentes à chaque reprise du spectacle mis en scène par Arthur Nauzyciel, où quatre artistes, dont le danseur et chorégraphe Damien Jalet⁴⁶, restituent les résonances musicales, gestuelles et visuelles de cette étrange idylle *faisant image* : « à présent c'est fait j'ai fait l'image⁴⁷ ». La même phrase de neuf pages est à l'origine de *Raymond (au paradis)* de Cécile Loyer, son ekphrasis dansée illustrant moins l'image-paysage qu'elle n'infléchit le processus de sa fabrication⁴⁸. De même, les pages de *Mal vu mal dit* sont incorporées de lecture en relecture par Marlène Rostaing dans la pièce sans paroles du collectif Davai *Campo* (2010) : la danse s'accompagne de la musique jouée sur scène dans le contexte d'une performance qui se veut à la fois tableau chorégraphique et chant intériorisé.

Décors-échos et démarches chorégraphiques au rythme des mots, entre reflets et diffractions

- 19 Entre les extrêmes de l'illustration et de l'abstraction, un réseau de rappels et d'écarts se tisse entre l'hypertexte chorégraphique et l'hypotexte beckettien, que quelques mots isolés, le choix de certaine musique⁴⁹, un bruit – des pas résonnant dans le silence, par exemple –, un objet ou une image – telles chaussures, tel chapeau ou la silhouette d'un arbre – suffisent parfois à évoquer. À la fois fétiches et passe-temps, supports et prothèses, des accessoires comme la bicyclette ou le parapluie jouent par exemple un rôle majeur dans *Inside Sam* de Claudia Gitelman. Ou encore, le meuble déplacé dans *Signorine* de Virgilio Sieni ou bien la lampe en forme de parapluie, à la Magritte, et la commode bidimensionnelle qui constituent tout le décor du solo *Pour rien*, chorégraphié par l'interprète Fabien Monroe avec Jean Guizerix, renvoient au motif beckettien de la chambre, à la fois refuge et prison, ventre et tombeau. Dans la première partie de *Seule ?*, assise par terre et comme coincée sous sa petite table en plexiglass, Françoise Dupuy-Winnie sort de son sac des objets absents, imaginaires : à l'écoute du silence, elle les manipule en tant qu'échos sensoriels, la transparence du décor et l'abolition du concret concourant à l'épuration du geste. Inversement, le ballet mécanique des objets mis en évidence par Dominique Dupuy reconduit à l'immanence de la scène toute interprétation transcendante d'*Acte sans paroles*.
- 20 Face à la « promiscuité impossible », au risque de « faire du faux Beckett » dont parle Daniel Dobbels⁵⁰, à chaque fois le problème se pose de la bonne distance, de la proximité sans intrusion. Que le texte soit dit sur scène, par des comédiens ou par les danseurs, qu'il soit récité en voix off ou bien qu'il participe du processus de création mais disparaisse par la suite, les interférences sont nombreuses entre les différentes modalités pour une lecture chorégraphique des textes telles que Michel Bernard les résume lorsqu'il observe qu'une réinterprétation sémantique et imageante, figurative et narrative, cognitive et poétique, interagit avec, et parfois cède la place à, une conversion du « sens intelligible du texte » et de sa matérialité « en une intensité affective, sensorielle et kinesthésique⁵¹ ».
- 21 Dès lors, la posture en guise de citation – allongée, à genoux, comme pour prier, ou bien accroupie, la tête baissée entre les genoux, cette dernière étant la position du Belacqua dantesque et beckettien – ouvre les portes à l'exploration des micro-mouvements et de l'immobilité, des pré-mouvements et post-mouvements : tout en appuis et en effondrements, en reptations et en redressements, ce travail corporel restitue le ressenti du texte en termes d'intentions sensori-motrices et d'articulations rythmiques. C'est ainsi que l'errance pénible de Mercier et Camier, leurs haltes, leurs gags et leurs trébuchements, deviennent pour Didier Théron les instruments d'une recherche chorégraphique sur la marche comme chute différée qui mélange l'humour et la gravité et qui, loin de re-présenter le pseudo-couple beckettien, se concentre sur les actions ordinaires annoncées dès le titre de sa pièce *Assis, Debout, En marche avec préambule et vestibule*. Au fur et à mesure qu'au roman en question s'ajoutent d'autres références, à *Godot*, à *Assez*, aux trajets-images de *Quad* et jusqu'aux rares documents vidéo qui montrent le dramaturge dirigeant ses acteurs, le défi de transposer en langage non verbal les mots de Beckett conduit à une mise en cause de toute distinction entre geste quelconque et geste dansé et permet d'entrevoir la possibilité, déclare le chorégraphe, de « danser sans bouger » et de « bouger sans danser », de « danser sans danser ».

22 À l'instar de la phrase beckettienne, toute en répétitions et permutations, corrections et démentis, interruptions, revirements et sursauts, la façon de marcher laborieuse et instable qui donne à Molloy et à tant d'autres personnages beckettiens l'allure de fantoches à la fois raides et désarticulés, avait déjà mis l'artiste-performer américain Bruce Nauman à l'écoute de ses propres pas, notamment dans la vidéo d'une heure en noir et blanc de 1968 intitulée *Slow Angle Walk (Beckett Walk)*. Proches des danses piétonnes issues du Judson Dance Theatre, ces démarches répétitives et réflexives, scandées par le métronome au miroir de l'atelier-studio de Nauman, qui désoriente, subvertit et réoriente le regard du spectateur en déplaçant ou en renversant la caméra, sont autant de topographies géométriques de la perception alliant l'émergence du chorégraphique par la stylisation exaspérée du geste quelconque dans un espace quelconque et le désœuvrement de la danse par la réitération sérielle de mouvements rythmiques⁵². Et ceci bien avant que Beckett lui-même épuise l'espace et l'image par déambulations frénétiques, au bruit des percussions et des pas, dans *Quad*, l'une des pièces pour la télévision sur lesquelles s'est penché le vidéo-artiste canadien Stan Douglas et auxquelles renvoient, en 1991, ses propres *Monodramas*⁵³. Ces captations d'événements infinitésimaux participent d'une enquête proto-chorégraphique sur les accidents de la marche, sur les aléas de la rencontre et sur l'attente comme posture et comme improvisation⁵⁴.

Avec ou sans mots

23 Même là où il y a interaction du verbal et du gestuel, la parole littéraire, une fois qu'elle est re-produite et performée sur le plateau ou qu'elle participe du paysage sonore d'une pièce dansée, change d'ailleurs de statut, apportant à l'expression corporelle, et en dehors de tout textocentrisme, des significations supplémentaires, ayant valeur de support, de contrepoint conceptuel, émotionnel ou rythmique. Ces fonctions se superposent et se mélangent par exemple dans *With Words n° 2* (2007) de Sally Gross, où le silence est rompu par l'enregistrement des bribes de *How It Is/Comment c'est* répétées par l'acteur et metteur en scène Joseph Chaikin⁵⁵. À cet ancien membre du Living Theatre et fondateur de l'Open Theatre, désormais frappé d'aphasie suite à un infarctus, Samuel Beckett adresse, quelques mois avant sa propre mort, un exemplaire dédicacé de *What Is the Word/Comment dire*, le poème terminal où il interroge les restes persistants d'une parole défaite. Récités sur scène par un comédien ou enregistrés par l'interprète, ces vers elliptiques résonnent, tantôt en italien tantôt en français, dans *Poesia muta/Poésie muette*, le solo où Martine Susana, le visage masqué et le corps enveloppé dans une masse cylindrique de tulle blanc, répond à la défaillance du langage par une étude sur l'équilibre précaire⁵⁶. De façon analogue, des extraits de *What Is the Word* sont prononcés en voix off par Jiří Kylián dans *Tar and Feathers*⁵⁷.

24 En termes de souffle, d'énergie et de motricité, les phrases de Beckett sont présentes en creux malgré l'absence de toute citation. Selon l'expression de Giorgio Agamben, la danse se fait alors « choréa-graphie⁵⁸ », écriture dont les tracés relisent le texte qu'elles effacent en même temps qu'ils retracent un texte illisible. Transfigurés par le langage gestuel, littéralement incorporés et mis en mouvement, les mots sont là alors que leur diction a été abandonnée. C'est le cas du quatrième des *Textes pour rien* à partir duquel Jean Guizerix et Fabien Monrose ont élaboré le « texte chorégraphique » intitulé *Pour rien*⁵⁹ : une fois la pièce composée, la lecture à haute voix cède la place au *free jazz* de John Zorn, la plage de silence aménagée au milieu de la chorégraphie inscrivant dans la performance

l'aspiration au silence comme mesure à vide, *pour rien*, qui résonne dans les textes en question. Si tel geste de la main flottant dans l'air traduit la récurrence, chez Beckett, du mot *chimère* – « je parle, je fais parler mes chimères⁶⁰ » –, sa gratuité même rend la danse « pour rien » étrangère à toute illustration : il s'agit de ressentir la parole en termes strictement kinesthésiques, d'y répondre par le geste, de ré-agir sans « redire ». Au confluent du sens et du son, la prose imprime au corps dansant son flux, ses déviations et ses arrêts sur l'image, ses hésitations et ses hoquets.

Projections multiples, à travers les arts

- 25 C'est ce « jeu d'action/réaction » évoqué par Fabien Monrose qu'exploite, dans une sorte de sténographie pluridimensionnelle de la sensation alliant danse, dessin et vidéo, l'installation chorégraphique de 2003, nommée *airdrawing*, par laquelle l'artiste allemand Peter Welz met en espace la performance de William Forsythe mettant à son tour en mouvement les mots tirés de *Worstward Ho* « whenever on on on nohow on ». Le corps dansant s'approprie ce bout de phrase sans commencement ni fin, assimilant impossibilité et nécessité de continuer – un peu comme « Fini, c'est fini ça va finir, ça va peut-être finir » dans *May B* –, en tant qu'indice de la poétique beckettienne de l'empêchement. Encore une fois, l'échec réitéré se radicalise en persévérance, selon la célèbre formule « No matter. Try again. Fail again. Fail better⁶¹ » qui traverse aussi la pièce de Forsythe *Yes We Can't* (2008, nouvelle version 2010).
- 26 Redessiné, espacé et disséminé par le plasticien, le phrasé à travers lequel le chorégraphe extériorise son intériorisation de la phrase beckettienne, donne lieu à plusieurs visions différentes, projetées simultanément, à vitesse naturelle puis au ralenti, et obtenues en utilisant trois caméras – frontale, en surplomb et latérale – auxquelles s'ajoutent deux caméras attachées aux poignets du performer, l'une tournée vers son corps, l'autre vers l'espace environnant. Dans la lignée des exercices de Bruce Nauman, l'intérêt de Welz pour la sculpture cinétique rejoint celui de Forsythe pour les objets chorégraphiques et les *improvisation technologies*. En diversifiant les suggestions (v)idéo-graphiques que les tensions ubiquité/déperdition, figure/espace, ligne/volume comportent, le multimédia ouvre un espace privilégié pour mettre à l'épreuve l'échec auquel est vouée toute tentative de saisir l'essence du mouvement, un espace où cet échec même se transforme en moteur de création par l'écriture-relecture et l'inscription-projection d'un texte kinétique, en l'occurrence un intertexte beckettien⁶².
- 27 C'est là, entre littérature exposée et *reenactment* du texte, entre page et installation-performance, entre corps et écran⁶³, que le terme de « projections », appliqué au geste de chorégraphe et de danser d'après Beckett, me semble assumer une valeur prégnante, dès qu'il désigne des mises en mouvement provenant des textes et des images scéniques beckettiennes, traversant les arts et indiquant des trajectoires dans l'espace chorégraphique. C'est là que la recherche en danse peut rencontrer les études littéraires et théâtrales et les théories de la performance en apportant, par effet de retour, une contribution importante à l'interprétation de l'œuvre de Beckett et, plus largement, au questionnement des articulations du verbal et du corporel, du scriptural et du visuel dans le champ artistique contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

- AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004.
- ALIAS Valérie, « Variations chorégraphiques : depuis *May B*, les chorégraphes français et Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 23, 2011, pp. 35-48.
- BANES Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham-London, Duke University Press, 1993.
- BECKETT Samuel, *Cap au pire*, Paris, Minuit, 1991.
- BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957.
- BECKETT Samuel, *L'image*, Paris, Minuit, 1988.
- BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004 [1953].
- BECKETT Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958.
- BECKETT Samuel, *Worstward Ho*, London, Calder, 1983.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001.
- BOLENS Guillemette, *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 2008.
- BRYDEN Mary, « Clowning with Beckett », in GONTARSKI Stanley E. (ed.), *A Companion to Samuel Beckett*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, pp. 359-371.
- CLAREN Sebastian, *Neither: die Musik Morton Feldmans*, Hofheim, Wolke, 2000.
- DELEUZE Gilles, « L'épuisé », in BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, pp. 57-106.
- DOBBELS Daniel, « Sortir des années noires... », *Études théâtrales*, 49, 2010, pp. 32-38.
- DOGA Marie, FOURNIÉ Fanny, « Connivence littéraire et réception : le cas de *May B* de Maguy Marin », in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille, *Danse contemporaine et littérature entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, pp. 63-66.
- DOUGLAS Stan, *Entretien avec Gaby Hartel*, in ALPHANT Marianne, LÉGER Nathalie (dir.), *Objet Beckett*, Paris, Centre Pompidou-IMEC, 2007, pp. 146-151.
- DUPUY Dominique, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales*, 49, 2010, pp. 29-31.
- FRALEIGH Sondra Horton, *Dancing Darkness. Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh-London, University of Pittsburgh Press-Dance Books, 1999.
- GLASMEIER Michael, HOFFMANN Christine, FOLIE Sabine, HARTEL Gaby, MATT Gerald (Hrsg.), *Samuel Beckett Bruce Nauman*, Wien, Kunsthalle, 2000.
- HUBERT Marie Claude (dir.), *Dictionnaire Beckett*, Paris, Champion, 2011.
- HUBERT Marie-Claude, « Influence de la danse sur certains dramaturges européens des années 50-60 », in *Art et littérature*, Aix-en-Provence, université de Provence, 1988, pp. 333-339.

- JONES Susan, *Literature, Modernism and Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2013.
- KADIVAR Pedro, « Beckett, chorégraphe ? À propos de *Quad* de Samuel Beckett », *Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, pp. 73-79.
- KANELLI Katerina, « *Fall and recovery* de Lucky ou Les premiers pas de danse dans le théâtre de Beckett », *limit(e)beckett*, n° 0, printemps 2010, pp. 27-38.
- KORWIN Delphine, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans *Quad* de Beckett », *Registres*, « Beckett et les autres arts », n° hors série 3, 2012, pp. 65-77.
- LISTA Marcella, « Une figure dans l'espace. Entretien avec William Forsythe et Peter Welz », in LISTA Marcella (dir.), *Corps étrangers. Danse, dessin, film*, Lyon, Fage, 2006, pp. 19-37.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007.
- MALLARMÉ Stéphane, *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003.
- PHELAN Peggy, « Moving Centers », in ROSENTHAL Stephanie (ed.), *Move: Choreographing You*, London, Southbank Center, 2010, pp. 22-31.
- PROKHORIS Sabine, *Le fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Paris, Les presses du réel, 2012.
- RAFFINOT François, « Temps réel », *Rue Descartes*, n° 44, 2004, pp. 44-59.
- RÉMY Bernard, « Solos – Multitude », in ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, pp. 37-49.
- ROSENTHAL Olivia, RUFFEL Lionel (dir.), *Littérature*, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », n° 160, décembre 2010.
- SCHAFFNER Ingrid, « Circling Oblivion / Bruce Nauman through Samuel Beckett », in MORGAN Robert C. (ed.), *Bruce Nauman*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 163-173.
- SFEZ Géraldine, « Bruce Nauman, Samuel Beckett. Le corps à l'épreuve de la répétition », *limit(e)beckett*, n° 0, printemps 2010, pp. 82-103.
- SOUDY Laura (propos recueillis par), « Entretien avec Dominique Dupuy », *Skén&graphie*, 2, automne 2014, pp. 43-48.
- SUQUET Annie, *Chopinot*, Le Mans, Cénomane, 2010.
- TUYL Gijss van, « Condition humaine/corps humain. Bruce Nauman et Samuel Beckett », in VAN ASSCHE Christine (dir.), *Bruce Nauman 1966-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 60-75.
- WARREN Larry, *Anna Sokolow. The Rebellious Spirit*, Amsterdam, Harwood Academic, 1998.

NOTES

1. Voir HUBERT Marie-Claude, « Influence de la danse sur certains dramaturges européens des années 50-60 », in *Art et littérature*, Aix-en-Provence, université de Provence, 1988, pp. 333-339 ; PHELAN Peggy, « Moving Centers », in ROSENTHAL Stephanie (éd.), *Move: Choreographing You*, London, Southbank Center, 2010, pp. 22-31. Le 14 décembre 2012, à l'occasion du colloque de Stockholm *Weaving Politics*, P. Phelan a tenu la conférence « The Choreography of Samuel Beckett: The Violence of Gesture, the Endurance of Logos ». Voir aussi les entrées consacrées par Héléne

Laplace-Claverie à la Danse, à Béjart et à *May B* dans le *Dictionnaire Beckett* dirigé par Marie-Claude Hubert (Paris, Champion, 2011).

2. Voir JONES Susan, *Literature, Modernism and Dance*, Oxford, Oxford University Press, 2013, pp. 279-306.

3. DELEUZE Gilles, « L'épuisé », in BECKETT Samuel, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 83. Voir KADIVAR Pedro, « Beckett, chorégraphe ? À propos de *Quad* de Samuel Beckett », *Études théâtrales*, n° 47-48, 2010, pp. 73-79 et KORWIN Delphine, « L'influence de la danse moderne et contemporaine dans *Quad* de Beckett », *Registres*, « Beckett et les autres arts », n° hors série 3, 2012, pp. 65-77.

4. Sur cette notion, voir BOLENS, Guillemette, *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Bibliothèque d'histoire de la médecine et de la santé, 2008, pp. 1-33.

5. Voir LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2004, p. 48.

6. DELEUZE Gilles, *art. cit.*, p. 83. Deleuze semble songer à *May B*, la pièce dont Maguy Marin avait parlé avec Beckett au moment où celui-ci s'apprêtait à créer *Quad*.

7. Voir KANELLI Katerina, *L'effet Beckett : pour une nouvelle image du corps*, Thèse de doctorat, sous la direction de Christian Doumet, université Paris 8, 2007, [en ligne] : http://1.static.e-corpus.org/download/notice_file/849565/KanelliThese.pdf, page consultée le 17 mars 2015, ainsi que l'article précieux d'ALIAS Valérie, « Variations chorégraphiques : depuis *May B*, les chorégraphes français et Beckett », *Samuel Beckett Today/Aujourd'hui*, n° 23, 2011, pp. 35-48.

8. RAFFINOT François, « Temps réel », *Rue Descartes*, n° 44, 2004, p. 56.

9. LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, *op. cit.*, p. 335.

10. Voir l'entretien de Kasai Akira avec FRALEIGH Sondra Horton, *Dancing Darkness. Butoh, Zen, and Japan*, Pittsburgh-London, University of Pittsburgh Press-Dance Books, 1999, p. 232.

11. Dus parfois, tout comme l'absence de citations de textes beckettien dans les pièces chorégraphiques, à des questions de droits d'auteur, certains de ces projets établissent un dialogue sans hybridation entre théâtre et danse. C'est le cas du projet pluridisciplinaire *di stanze due beckett* (Catania, Scenario Pubblico, 3-13 mars 2005) : à la mise en scène de *Commedia (Comédie / Play)*, de *Passi (Pas/Footfalls)* et de *Dondolo (Berceuse/Rockaby)*, le chorégraphe Roberto Zappalà a juxtaposé le ballet pour trois danseurs *Foulplay* et les installations-performances *Footprints* et *Swing*.

12. Tremplin Théâtre, Paris. Quant à la fortune chorégraphique de ce poème dramatique, on peut également signaler la performance de Barbara Manzetti et Marian del Valle dans l'atelier de l'artiste Willem Oorebeek à Bruxelles en 1999. Voir DEL VALLE Marian, *Accompagner les processus créatifs de Monica Klingler, Barbara Manzetti et Marian del Valle (janvier 2009-décembre 2012)*, Thèse de doctorat, sous la direction de Marina Nordera, codirecteur José Antonio Sanchez, université de Nice - Sophia Antipolis, 2013, [en ligne], halshs.archives-ouvertes.fr/tel-00966697/document, page consultée le 22 mars 2015.

13. Compagnie Le Cartel : Maison de la Culture du Japon, Paris, 20 et 21 mars 2009. Le projet *Beckett Butoh Notation* est mentionné dans le site, [en ligne], www.katsurakan.com/biography.html, page consultée le 4 avril 2015.

14. La pièce pour cinq danseurs, dont Bruno Pradet, *Assis, Debout, En marche avec préambule et vestibule. Hommage à Samuel Beckett* a été présentée à L'Athanon Scène nationale d'Albi le 1^{er} mars 2001 et, quelques jours plus tard, à Montpellier, pendant la Semaine *Beckett en corps* (recréation en 2009). Voir le Dossier documentaire D. Théron consultable à la médiathèque du Centre national de la danse (dorénavant Dd CND suivi du nom de l'artiste ; je remercie Philippe Crespin, Claire Delcroix, Juliette Riandey, ainsi que Stéphane Caroff, Françoise Vanhems, Marie-Odile Guellier et toute l'équipe de la médiathèque du CND, pour leurs suggestions et leur assistance).

15. Composé du solo de Barbara Blanchet *Comme un cri dans les nuages*, du duo avec Laurent Falguiéras *Peau d'os* et de la quintette *Trop peu de temps pour dormir*, l'ensemble a été présenté au Théâtre de Vanves le 5 février 2009. Voir le Dd CND L. Falguiéras.

16. Voir DOBBELS Daniel, « Sortir des années noires... », *Études théâtrales*, 49, 2010, pp. 32-38.
17. Tout particulièrement à propos des duos féminins *Un respiro* (2006) et *Signorine* (2007). Je remercie Susanne Franco.
18. Voir BANES Sally, *Democracy's Body. Judson Dance Theater, 1962-1964*, Durham-London, Duke University Press, 1993, pp. 74-77, ainsi que BLACKWOOD Michael, *Sally Gross: A Life in Dance*, Michael Blackwood Productions, 2002, documentaire, 36 minutes, VHS.
19. Entretien avec Laure Adler dans l'émission *Le danseur Josef Nadj* (France 2, 31 mars 1998) contenant des extraits de la pièce sans paroles pour huit interprètes *Le vent dans le sac*, « en hommage à Samuel Beckett », créée au Théâtre Vidy-Lausanne en décembre 1997.
20. Evelyne Clavier met en parallèle ces deux trajectoires dans la thèse qu'elle prépare sur *Samuel Beckett et la danse*.
21. « Entretien avec Dominique Dupuy », propos recueillis par Laura Soudy, *Skén&graphie*, 2, automne 2014, p. 48.
22. L'immense fortune de cette pièce pour dix interprètes au titre à la fois matriciel et dubitatif, créée le 4 novembre 1981 au Théâtre Municipal d'Angers, en fait l'œuvre la plus étudiée de notre corpus, dans le domaine des études beckettiennes également. Parmi les contributions les plus récentes, voir PROKHORIS Sabine, *Le fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Paris, Les presses du réel, 2012 (le texte, tout particulièrement les pp. 65-116, et le DVD), ainsi que DOGA Marie, FOURNIÉ Fanny, « Connivence littéraire et réception : le cas de *May B* de Maguy Marin », in NACHTERGAEL Magali, TOTH Lucille (dir.), *Danse contemporaine et littérature entre fictions et performances écrites*, Pantin, Centre national de la danse, 2015, pp. 63-66.
23. Ce qui rend impossible toute captation de la performance. Voir le dossier *À titre provisoire* préparé par Annie Suquet et remontant à la création de cette pièce au Centre national de la danse de Pantin, le 8 novembre 2006 (Dd CND M. Marin ; je remercie Maguy Marin pour sa généreuse disponibilité, ainsi qu'Anne Henry). J'ai rencontré F. Leick à Turin le 10 juillet 2009 après une représentation de la version en anglais : elle m'a parlé des difficultés techniques que comportent ses déplacements dans le noir, entièrement enveloppée dans un lourd manteau où sont cachés les objets qu'elle dépose et ramasse tour à tour sur le plateau, dont le crâne qui est au centre de cette *vanitas* nocturne, ou plutôt qui en est la scène même ; mais elle a évoqué aussi la fluidité millimétrée du mouvement qu'exige cette exploration dilatée de l'invisible.
24. *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, « Poésie », 2003, p. 259 (« Crise de vers »).
25. DUPUY Dominique, « Danse, théâtre, le souffle musagète. Pour Philippe Ivernel et Anne Longuet Marx », *Études théâtrales*, 49, 2010, p. 30.
26. Tirées de plusieurs textes beckettien, les phrases marmonnées par Dominique Dupuy sont reproduites dans la feuille de salle de la reprise, en mai 2014, au Théâtre national de Chaillot, où la pièce a été créée le 1^{er} février 2013.
27. BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 13. Mots de la fin mise en doute, ces premiers mots de la pièce résonnent, dans une sorte d'incorporation circulaire et circulatoire, en chœur au début et en solitaire à la fin de *May B*.
28. Les vers de *Neither* sont absents de cette pièce de la Compagnie de l'Entre-deux, créée au Théâtre des Louvrais Scène nationale de Cergy-Pontoise le 14 janvier 2005.
29. Le ballet pour 47 danseurs *Neither* a été créé à l'Opernhaus de Düsseldorf le 30 avril 2010. Sur la parenté entre la notation chorégraphique et les tableaux sonores que Feldman a élaboré à partir de sa rencontre avec Beckett, voir CLAREN Sebastian, « *Neither* »: *die Musik Morton Feldmans*, Hofheim, Wolke, 2000, pp. 45-58 et pp. 82-91.
30. Sur cette pièce de 2001 de la Compagnie Pascoli de Grenoble, voir le Dd CND A.-M. Pascoli. Le tragi-comique keatonien représente un modèle expressif par exemple pour Josef Nadj et pour Didier Théron.
31. Sous-titre de la pièce (*h.b.d.p.*)², créée au Théâtre de Vanves le 4 juin 2007. Voir le Dd CND H. Diasnas.

32. La chorégraphe américaine s'abstient de toute illustration ponctuelle de tel ou tel texte, mais elle multiplie les allusions vestimentaires ou gestuelles et elle transmet de l'œuvre de Beckett une vision sombre teintée d'humour. Datant de janvier 1977, la captation de la pièce est consultable à la Jerome Robbins Dance Division de la New York Public Library for the Performing Arts (dorénavant NYPL) : vidéocassette en noir et blanc : MGZIC 9-5156.

33. Cette performance a été présentée au Dock 11 de Berlin les 25 et 26 mars 2011 (voir le Dd CND H. Katz).

34. Cet *Act Without Words* a été créé au Trinity High School Auditorium de Washington, Pennsylvania, le 6 novembre 1969. La vidéo consultable à la NYPL (MGZIC 7-78) correspond à une émission télévisuelle datant de janvier 1972 (voir WARREN Larry, *Anna Sokolow. The Rebellious Spirit*, Amsterdam, Harwood Academic, 1998, pp. 181-187). Les objets éparpillés par terre ne sont pas sans rappeler les déchets dont est parsemé le plateau de *Breath/Souffle*, créé Off Broadway quelques mois avant la pièce d'Anna Sokolow.

35. Voir le site de l'artiste, [en ligne], <http://www.shangchi.de/en/works/2>, page consultée le 21 mars 2015.

36. Jouée par Olivier Chanut et Larrío Ekson sur le contraste entre les personnages de Vladimir et d'Estragon, cette pièce a été créée par la Compagnie de l'Olivier de Lausanne en 2005. La version de 2007 a été filmée sur DVD (Ingokat Dance Film Productions, 2008 ; voir le Dd CND O. Chanut). Au contraire, la gestuelle désarticulée, tantôt animale tantôt funambulesque, de Barbara Blanchet et Laurent Falguiéras dans *Les décharnés* renvoie à la fois à Vladimir et à Estragon, mais aussi à Pozzo et à Lucky.

37. Cette performance du groupe Starting Point de Düsseldorf a été créée à Mechelen le 19 décembre 2007 (voir le Dd CND F. Bürkle).

38. Voir le Dd CND R. Kasteleiner. À la suite de la performance qui a eu lieu le 20 novembre 2003 à la galerie Artcore de Paris, la compagnie La parole aux mains, en collaboration avec l'International Visual Theatre, a étendu cette traduction gestuelle à l'ensemble de la pièce de Beckett. Pour une lecture chorégraphique de la « danse du filet », voir KANELLI Katerina, « *Fall and recovery* de Lucky ou Les premiers pas de danse dans le théâtre de Beckett », *limit(e)beckett*, n° 0, printemps 2010, pp. 27-38, [en ligne], www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/zero/kanelli.html, page consultée le 17 mars 2015.

39. Au programme de ce spectacle, créé à la Maison de la culture de Rennes (6-7 mai 1982), figure également la chorégraphie minimaliste dictée, dans le dramacule *Va-et-vient*, par les déplacements et les croisements des mains et des bras. Voir le Dd CND G. Caciuleanu. Le soliloque de Bouche dans *Pas moi* accompagne en voix off la danse de l'interprète-auditrice dans *Et après ?!* d'Anne-Marie Pascoli.

40. Un clin d'œil à *Oh les beaux jours/Happy Days* est implicite dès le titre de la pièce de théâtre dansé *Un giorno felice* (2009) du duo Michele Abbondanza/Antonella Bertoni. « Quand on est dans la merde jusqu'au cou il ne reste qu'à chanter » : cette phrase, attribuée à Beckett et qui condense la situation de Winnie, revient dans *Salves* (2010) de Maguy Marin.

41. Reproposant les chorégraphies *Marinada* et *Visages de femmes* ainsi qu'*Épithalame* de Deryk Mendel, ce spectacle a été créé le 4 décembre 2002 au studio Le regard du cygne de Paris et filmé par PICQ Charles, *Soirée chez les Dupuy*, 24 Images, 2006, 120 minutes, DVD.

42. Dédiée à la mémoire du chorégraphe japonais Hideyuki Yano, cette pièce tripartite – *La femme fantôme, Mère/Fille, La Retourneuse* – a été créée au studio Le regard du cygne de Paris (16-19 mars 2006). Voir le Dd CND L. Greene et la captation des répétitions remontant à 2005.

43. BECKETT Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 2004 [1953], pp. 14-15 : « On peut mourir à soixante-dix ans sans avoir jamais eu la possibilité d'admirer la comète de Halley » (*Ibid.*, p. 15). La chorégraphie *Halley's Comet* a été présentée au XIII^e concours international de Bagnolet le 1^{er} mars 1981. *Appel d'air* a été créée la même année au Théâtre Les Ateliers de Lyon (23-24 juin). Voir

la captation réalisée par Charles Picq et le Dd CND R. Chopinot. Voir aussi SUQUET Annie, *Chopinot*, Le Mans, Cénomane, 2010, pp. 17-18, p. 29 et p. 112.

44. Il s'agit de *Nichts. Ich werde da sein, indem Ich nicht da bin/Nothing. I'll be there by not being there*, *Outre vie* et *Better Days*. Exceptés les quelques mots incorporés à la musique de Ralf R. Ollertz, les textes de Beckett sont absents de l'espace sonore dans lequel les cinq danseurs évoluent. Sous le titre *Atemzug (Souffle)*, une version abrégée de ce travail a été filmée et diffusée par ZDF/Arte en 2004.

45. BECKETT Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, Paris, Minuit, 1958, p. 130 et p. 143.

46. Représentée pour la première fois à Dublin en avril 2006, cette performance a été recréée, avec des actrices et des musiciens différents, à New York et à Paris, en Islande, en Chine et au Japon.

47. BECKETT Samuel, *L'image*, Paris, Minuit, 1988, p. 18.

48. C'est le peintre Jean-Baptiste Bernadet Ariztia qui a donné impulsion à ce projet ; le solo qui en est issu a été présenté à Bobigny le 25 mars 2003 dans le cadre des Rencontres chorégraphiques internationales de Seine-Saint-Denis. Voir le Dd CND C. Loyer.

49. Depuis les conseils musicaux de Beckett pour *May B* jusqu'aux Lieder ponctuant *Seule ?* de Dominique Dupuy, le cas de Schubert est exemplaire à cet égard : *Nacht und Träume*, le lied qui donne le titre à une pièce pour la télévision dont on a souligné la qualité chorégraphique (voir RÉMY Bernard, « Solos – Multitude », in ROUSIER Claire (dir.), *La Danse en solo. Une figure singulière de la modernité*, Pantin, Centre national de la danse, 2002, pp. 45-48), revient dans la bande-son du court-métrage de Jiří Kylián *Schwartzfahrer* (2014).

50. Propos recueillis à Paris le 10 avril 2010 (je remercie Edwige Phitoussi).

51. BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, 2001, p. 127.

52. Depuis les vidéo-performances de la fin des années 1960, les nombreux points de contact entre l'œuvre de Nauman et celle de Beckett arrivent jusqu'aux clowneries cruelles de la fin des années 1980. La bibliographie sur ce sujet est vaste. Voir en particulier : le catalogue préparé par GLASMEIER Michael, HOFFMANN Christine, FOLIE Sabine, HARTEL Gaby, MATT Gerald (Hrsg.), *Samuel Beckett Bruce Nauman*, Wien, Kunsthalle, 2000 ; TUYL Gijs van, « Condition humaine/corps humain. Bruce Nauman et Samuel Beckett », in VAN ASSCHE Christine (dir.), *Bruce Nauman 1966-1996*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1997, pp. 60-75 ; SCHAFFNER Ingrid, « Circling Oblivion / Bruce Nauman through Samuel Beckett », in MORGAN Robert C. (ed.), *Bruce Nauman*, Baltimore-London, The Johns Hopkins University Press, 2002, pp. 163-173 ; BRYDEN Mary, « Clowning with Beckett », in GONTARSKI Stanley E. (ed.), *A Companion to Samuel Beckett*, Chichester, Wiley-Blackwell, 2010, p. 363 et pp. 366-367 ; SFEZ Géraldine, « Bruce Nauman, Samuel Beckett. Le corps à l'épreuve de la répétition », *limit(e)beckett*, n° 0, printemps 2010, pp. 82-103, [en ligne], www.limitebeckett.paris-sorbonne.fr/zero/sfez.html, page consultée le 17 mars 2015.

53. Voir LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, pp. 124-128. Voir aussi l'entretien de Stan Douglas avec Gaby Hartel dans ALPHANT Marianne, LÉGER Nathalie (dir.), *Objet Beckett*, Paris, Centre Pompidou-IMEC, 2007, pp. 146-151.

54. Dans ce domaine, voir CLARKE David Michael, *Blood from a Stone*, Écart production, 2010, 26 minutes, DVD.

55. Sur un extrait de ce solo se termine le documentaire de MAYSLES Albert, NUTILE Kristen, Sally Gross. *The Pleasure of Stillness*, Maysles Films, Soft Spoken Films and Tanja Meding Productions, 2007, 52 minutes, DVD. Chuchotés dans une sorte de bruitage vocal, des mots épars de *How It Is* alternent avec la musique de James Baker dans *Wrought Iron Fog* (2009) de Tere O'Connor (Dance Theatre Workshop, New York ; vidéo NYPL MGZIDVD 5-5549).

56. Réalisé en plusieurs versions, ce solo a été créé au Spazio Garibaldi de Milan en mars 1992.

57. Ce ballet pour six interprètes a été créé par le Nederlands Dans Theater I le 9 mars 2006. Les citations de Beckett s'avèrent fréquentes chez Kylián : des fragments de *Worstward Ho* participent de l'espace sonore de *Mémoires d'oubliettes* (2009), alors que le livret *Neither* est repris dans le duo *East Shadow* (2013).

58. AGAMBEN Giorgio, *Image et mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwer, 2004, p. 113.

59. Conçu et travaillé au studio l'Aire de Wilfride Piollet et Jean Guizerix d'après une idée de celui-ci, ce solo a été créé le 1^{er} février 2010 au Théâtre Darius Milhaud de Paris. Les propos de Fabien Monrose ont été recueillis le 1^{er} juin 2010.

60. BECKETT Samuel, *Nouvelles et Textes pour rien*, op. cit., p. 142.

61. BECKETT Samuel, *Worstward Ho*, London, Calder, 1983, p. 7 (« N'importe. Essayer encore. Rater encore. Rater mieux » : BECKETT Samuel, *Cap au pire*, traduit de l'anglais par Edith Fournier, Paris, Minuit, 1991, p. 8).

62. Voir les textes de Mick Wilson (« On Peter Welz », [en ligne], www.peterwelz.com/download/wilson.pdf, page consultée le 21 mars 2015) et de Hamza Walker (« Failure is an Option », [en ligne], archive.renaissancesociety.org/site/Exhibitions/Essay.Peter-Welzin-collaboration-with-William-Forsythe-Whenever-on-on-on-nohow-on-|-Airdrawing.90.html, page consultée le 21 mars 2015). Il est également question de *Whenever on on on nohow on / airdrawing* dans LISTA Marcella, « Une figure dans l'espace. Entretien avec William Forsythe et Peter Welz », in LISTA Marcella (dir.), *Corps étrangers. Danse, dessin, film*, Lyon, Fage, 2006, pp. 19-37. Dans cette dernière exposition au Musée du Louvre, l'installation chorégraphique *Retranslation/Final Unfinished Portrait (Francis Bacon)*, par laquelle Welz et Forsythe ont poursuivi leur collaboration, est significativement juxtaposée non seulement à *Film* de Beckett, mais aussi à *Bouncing in the Corner n° 2: Upside Down* (1969) de Bruce Nauman. C'est à cet exercice que renvoie la série de chutes des danseurs de la compagnie de Sasha Waltz montées en boucle et surimpressionnées par Peter Welz dans *The Fall* (2003), cette vidéo étant à l'origine de sa rencontre avec Forsythe.

63. Voir entre autres ROSENTHAL Olivia, RUFFEL Lionel (dir.), *Littérature*, « La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre », n° 160, décembre 2010. Dans ce domaine se situe également l'activité, articulant installation-performance, livre d'art et vidéo, du couple formé à Chypre par le plasticien allemand Horst Weierstall et la chorégraphe et danseuse Arianna Economou. Tout au long de leur parcours, ils reviennent à plusieurs reprises sur des œuvres de Beckett : *Night and Dreams* (1994), l'exposition de 1999, *Imagination Dead Imagine* (2000), *Lessness* (2006). Voir le site de l'artiste, [en ligne], <http://www.horstweierstall.com.cy>, page consultée le 29 mars 2015 (je remercie Pascal Caron).

RÉSUMÉS

Proposé en tant que base documentaire destinée à être élargie et approfondie, le présent inventaire raisonné dresse le bilan d'une recherche en cours portant d'une part sur les traces du chorégraphique dans l'œuvre multiforme de Beckett, d'autre part sur les créations des nombreux chorégraphes qui, selon des modalités disparates, s'en sont inspirés : M. Béjart, B. Blanchet et L. Falguiéras, F. Bürkle, G. Caciuleanu, O. Chanut, R. Chopinot, H. Diasnas et B. Pradet, D. Dobbels, D. Dupuy, A. Economou, W. Forsythe, C. Gitelman, L. Greene, S. Gross, J. Guizerix et F. Monrose, D. Jalet, R. Kasteleiner, Katsura Kan, H. Katz, J. Kylián, T. Limnaios, C. Loyer, M. Marin, J. Nadj, B.

Nauman, T. O'Connor, A.-M. Pascoli, M. Rostaing, Ph. Saire, M. Schläpfer, Shang Chi Sun, V. Sieni, A. Sokolow, M. Susana, D. Théron, Maki Watanabe, R. Zappalà. Appréhendées moins en termes de transposition que de projection performative, ces relectures par le corps questionnent les conditions et les limites de la danse contemporaine dans son interaction avec le geste théâtral et l'écriture littéraire, avec la musique et les arts plastiques, en même temps qu'elles renouvellent notre posture herméneutique face à l'univers beckettien.

This paper reviews the over fifty performances we have so far listed in the context of a research dealing on one hand with choreographical aspects and implications of Beckett's poetics as a writer, dramatist, and director, on the other hand with the diversified presence of his words and works on the contemporary dance scene. This documentary basis to be further enlarged and investigated includes choreographies by: M. Béjart, B. Blanchet and L. Falguiéras, F. Bürkle, G. Caciuleanu, O. Chanut, R. Chopinot, H. Diasnas and B. Pradet, D. Dobbels, D. Dupuy, A. Economou, W. Forsythe, C. Gitelman, L. Greene, S. Gross, J. Guizerix and F. Monrose, D. Jalet, R. Kasteleiner, Katsura Kan, H. Katz, J. Kylián, T. Limnaios, C. Loyer, M. Marin, J. Nadj, B. Nauman, T. O'Connor, A.-M. Pascoli, M. Rostaing, Ph. Saire, M. Schläpfer, Shang Chi Sun, V. Sieni, A. Sokolow, M. Susana, D. Théron, Maki Watanabe, R. Zappalà. By displaying a vaste range of interactions between verbal and non-verbal text, theatrical gesture and dance, music and visual arts, these performances represent not only different types of reenactment of Beckett's prose and plays, but also insightful hermeneutic attitudes towards, as well as rereadings of, his writings and aesthetics.

INDEX

Mots-clés : Beckett (Samuel), danse contemporaine, littérature, performance, théâtre

Keywords : contemporary dance, literature

AUTEUR

STEFANO GENETTI

Stefano Genetti enseigne la littérature française à l'université de Vérone. Il a co-dirigé le volume *Pas de mots. De la littérature à la danse* (Hermann, 2010) et il a contribué à l'ouvrage collectif *Danse contemporaine et littérature entre fictions et performances écrites* (sous la direction de M. Nachtergaele et L. Toh, Centre national de la danse, 2015). Il étudie la pensée de la danse (« Par art interposé. Le discours sur la danse de Gautier à Valéry : un espace littéraire allégorique et réflexif », *Revue d'histoire littéraire de la France*, avril 2012, pp. 431-441) et les interactions entre écriture et chorégraphie, notamment à partir de l'œuvre de Samuel Beckett et chez Pascal Quignard.