

Reconstruire et rénover le monde, pas à pas



Gisèle Vienne, *Archives Of Feelings*, 2026. Avec Sophie Demeyer, Angélique Flaugère, Adèle Haenel, Julien Louisy, Theo Livesey, Audrey Merilus, Katia Petrowick et Julie Shanahan. © DACM. Photo : Estelle Hanania.



Judith Butler et Gisèle Vienne, Paris, mai 2026.

La danse de Gisèle Vienne est aussi courageuse qu'elle est expérimentale. Artiste, chorégraphe et metteuse en scène franco-autrichienne, Gisèle Vienne mobilise sa connaissance approfondie de la philosophie, de la musique et des arts de la marionnette pour imaginer une danse qui transforme non seulement l'endroit de la performance, mais aussi la sphère sociale de la vie elle-même. Son approche interdisciplinaire investit la scène et se condense en une gestuelle capable de transfigurer le temps et l'espace dans une série de pas aussi discontinus que saisissants. Un membre se meut de façon heurtée, perturbant la continuité que nous attendons de la danse scénique comme de la gestuelle quotidienne du corps, tant sur le proscénium qu'en dehors. C'est une danse où les mouvements corporels viennent fendre l'air, tels des instruments déchirant le voile d'idées reçues dont se drape la violence sociétale. Ces gestes relèvent en quelque sorte de la sculpture, au sens où ils morcellent l'espace en unités de temps rebelles qu'aucune horloge ni calendrier ne saurait décrire. Il est bien sûr possible de retracer l'historique de la danse expérimentale, dont certaines formes ont une portée politique. Mais rien de tout cela ne nous permet de situer le travail de Gisèle Vienne dans une tradition ou un contexte familier. L'irruption de cette

pratique novatrice de la danse rompt jusqu'à la continuité de ses antécédents. Car la chorégraphie expérimentale contemporaine – y compris chez Pina Bausch ou Twyla Tharp – affranchit le corps en mouvement, lui laissant toute latitude pour étendre la notion même de liberté physique, à l'intérieur comme à l'extérieur du théâtre. Chez Gisèle Vienne, en revanche, le bras se dissocie soudain en plein geste, et se met à bouger de façon indépendante et répétitive, comme séparé du torse : l'auto-suffisance formelle de la danse est sapée de l'intérieur, donnant naissance à quelque chose de neuf. Le champ du trauma vient remettre en question toute prétention d'autoréférentialité ou d'autonomie de l'art. Et quand cela se produit, comme c'est le cas dans le travail chorégraphique de Gisèle Vienne, la danse devient une façon de démontrer et d'exprimer la dislocation du corps, dans un contexte social rythmé par les violences épisodiques ou structurelles.



Gisèle Vienne, *Archives of Feelings*, 2026. Avec Katia Petrowick. © DACM. Photo : Estelle Hanania.



Gisèle Vienne, *L'Étang*, 2020. Avec Adèle Haenel. © DACM. Photo : Estelle Hanania.

Il n'y a pas de position confortable pour le public, pas de barrière solide pour séparer l'endroit de l'art de la violence du monde.

Les mouvements saccadés donnent l'impression que les bras prennent congé du buste pour gesticuler sans entraves, remettant en cause l'unité kinesthésique du corps et sa fluidité proprioceptive. En lieu et place de cette unité, le corps devient le terrain de gestes volontaires ou involontaires de réaction, de défi et d'épuisement. C'est une danse qui explicite visuellement ce que signifie se mouvoir quand la cohésion est rompue, attaquée ou violentée par diverses formes d'assujettissement et de déshumanisation, qu'elles soient intimes ou politiques. Il n'y a pas de position confortable pour le public, pas de barrière solide pour séparer l'endroit de l'art de la violence du monde. L'imposition d'une telle séparation équivaut à une forme de déni, celui de croire que le corps tel qu'il apparaît est sécable de celui qui est monté sur scène avec tout son vécu. Le corps est précisément le vecteur des forces sociales, des désirs tenaces et des stigmates du deuil et du chagrin. Le corps porte au plateau son propre trauma, où il se confronte à celui d'autrui, lequel se traduit par une attention électrique. Cette condition partagée est difficile, elle est douloureuse, mais elle ouvre également la voie à un nouveau type de collaboration, pour qu'il se passe quelque chose qui

Nos histoires vivent dans nos corps

Ces multiples histoires traumatiques se manifestent physiquement à travers le corps, mais aussi dans une scénographie où la lumière, l'ombre et les accessoires participent du mouvement de la danse. Nous comprenons sans qu'il soit nécessaire d'expliciter. Au-delà des procédés narratifs *stricto sensu* s'opère un déplacement vers une façon d'habiter le corps qui manifeste ce que ces histoires ont produit, mais aussi ce qu'elles continuent à produire – générant à la fois la reconnaissance du trauma et la possibilité en soi d'une pratique artistique collaborative. C'est bien entendu le corps des femmes et des filles qui exprime le plus fortement ce passé traumatique, mais cette violation entraîne une connectivité avec d'autres formes de trauma – la misère de classe, la contamination toxique en temps de guerre, la famine provoquée à Gaza, les paysages de la dévastation. Dans *L'Étang* (2020), par exemple, une parole accompagne la danse, mais le public ne compte pas sur les mots pour clarifier ou expliciter les mouvements. Le langage comme la danse – qui est une forme de langage en soi – produisent une séquence de fragmentation dissociative et la recreation lucide de la violence incestueuse. Nous savons sans le savoir ce qui est en train de se passer, et cela participe de l'effet traumatique. Dans le public, plus personne ne sait où poser ses bras et ses jambes, ni même si cela est possible. Comment rester confortablement sur nos sièges ? En état d'alerte, nous ne pouvons détourner le regard. Et quand vient l'heure de quitter la salle, impossible de fuir tout ce qu'on nous a demandé de ressentir.

En dépit de
l'angoisse
profonde qui avait
accompagné ma
rencontre avec
cette performance
sans précédent, je
la trouvais rien
de moins que
révolutionnaire
(...)

Quand j'ai vu *L'Étang*, voici la première chose que j'ai pensé : qui irait créer une chorégraphie sur l'inceste ? Et pourtant : la voilà. Qu'est-ce que je croyais ? Qu'il était trop honteux de montrer l'inceste et le viol sur scène ? Je m'étais peut-être laissé-e en partie rattraper par le sentiment qu'il ne s'agissait pas d'un sujet « convenable » pour un spectacle de danse ? J'avais peur pour les interprètes parce qu'elles avaient brisé un tabou : non celui de l'inceste, mais celui qui interdit d'en parler et, à tout le moins, de faire de l'art à ce sujet. Mais j'étais également soulagé-e, enthousiaste et reconnaissant-e : une chorégraphe avait brisé cette barrière de la honte pour montrer la scène où la rage du violeur, sa toute-puissance et sa déshumanisation s'incarnent et se révèlent, le corps manifestant la mémoire traumatique tout en prononçant l'acte d'accusation. En dépit de l'angoisse profonde qui avait accompagné ma rencontre avec cette performance sans précédent, je la trouvais rien de moins que révolutionnaire – et j'éprouvais de la reconnaissance, non seulement pour moi mais pour les femmes en tant que catégorie, notamment les plus jeunes, et pour toutes les personnes dont la seule existence est « passible » de viol.

Mes propres sens avaient été impliqués et altérés. Et pendant que je regardais, cette danse m'avait reconfiguré-e. La violence sexuelle est un acte, un ensemble d'actes qui se répètent, un ensemble d'actes participant d'une structure sociale dont la domination est construite et entretenue par la répétition jusqu'à ce que,

de fait, on puisse la qualifier de composante structurelle de la réalité sociale telle que nous la connaissons. Mais la violence sexuelle réside également dans un climat, dans la manière dont les plus vulnérables anticipent la menace ou abordent différents espaces, jusque dans leur posture, leur démarche, la façon même dont on « se tient ». Quand on se sent en alerte, en danger, avec toute l'implication et l'exaltation d'une veille de révolution, on en vient à comprendre comment les réalités politiques forment et déforment nos perceptions sensorielles. Ces réalités pénètrent l'air que nous respirons, elles occupent nos moindres pas, la distance que nous mettons avec les autres, la façon dont nous pouvons toucher ou nous laisser toucher – ce qui soulève la question de ce qu'il reste de volontaire et d'involontaire, s'agissant de sexualité. Ce que j'avais subi n'avait rien à voir avec un programme de rééducation staliniste, il s'agissait plutôt d'une intervention subtile, intelligente et efficace, qui avait permis à mon propre regard sur le monde de devenir une affaire publique, aux enjeux éthiques et politiques. Je me suis senti-e libéré-e d'une cage où j'ignorais être enfermée. Cette cage était-elle le théâtre, censé nous protéger de toute cette douleur, de cet outrage ? Était-ce la cage de la honte que nous éprouvons non seulement à titre personnel, mais aussi pour quiconque ose parler de violences sexuelles en public ? Est-ce la cage des répercussions traumatiques qui empêchent nos mots et nos gestes, et prennent valeur de normes imposant ce que la danse peut et ne peut pas être ?



Vue d'installation, Gisèle Vienne, *TRAVAUX 2003-2021*, Musée d'Art Moderne de Paris, 2021. Production : DACM ; Festival d'Automne, en collaboration avec le Musée d'Art Moderne de Paris.

Pourquoi, peut-on s'interroger, les victimes sont-elles si souvent prisonnières de la honte, alors que les bourreaux échappent à la prison ?

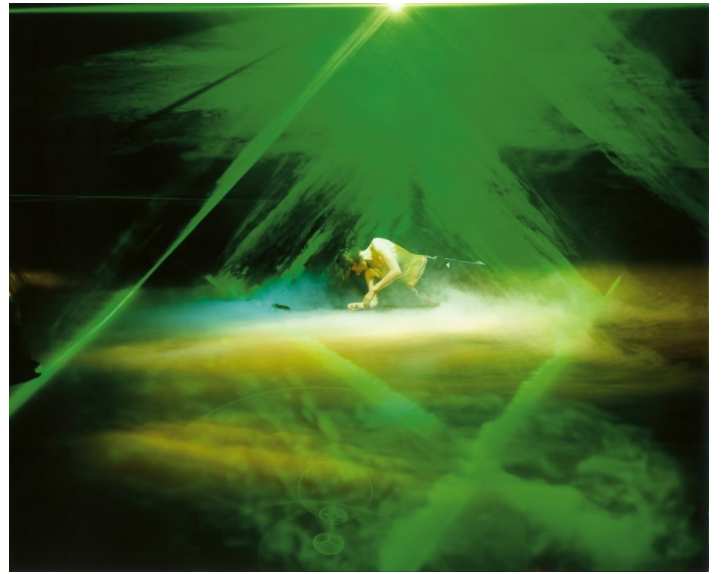
C'était pour moi une libération, mais dans quel monde avais-je atterri ? Cette cage n'était pas seulement mienne, et le comprendre avait permis de convertir cette libération en prise de conscience collective. Chaque personne se sent connectée non seulement à la performance, mais aussi avec un vaste public potentiel. Il ne s'agissait pas d'une chose représentée de façon « réaliste », et que subitement j'avais « vue », mais d'une vérité venue crever l'appareil carcéral du déni. Pourquoi, peut-on s'interroger, les victimes sont-elles si souvent prisonnières de la honte, alors que les bourreaux échappent à la prison ? Il n'y avait pas eu de discours pédant sur la valeur éthique d'une telle interconnexion, on nous avait simplement raconté, ou plutôt montré, quelques fragments d'histoire. Ce qui s'était passé sur scène tenait aux images, à la lumière et au son, mais impliquait également une gestuelle, un travail d'expérimentation formelle sur des corps fragmentés dont chaque partie met en exergue la fragmentation même.

Sur le plan théorique, l'interconnexion entre les pratiques artistiques et les sphères de l'économie, de la société et de la vie familiale demande encore à être pleinement démontrée, dans la mesure où le monde « sectorisé » du néolibéralisme s'obstine à séparer le culturel du politique. Mais déjà dans la conception moderniste de l'art pour l'art, la négation de ces interactions occupe une place centrale. Pour mettre ces liens en exergue, la danse de Gisèle Vienne n'en est pas moins *danse*. Les zones de la guerre, de la violence, de l'exploitation et de la domination peuvent s'exprimer sans recourir au réalisme, qu'il soit simple ou grandiose. Pour comprendre une structure sociale, l'esthétique est donc indispensable. Car nous ne pouvons interroger la manière dont ces structures sociales sont inscrites, vécues et éprouvées dans le corps en mouvement, sans justement passer par le mouvement du corps qui manifeste et communique cette expérience. Il s'agit certes d'une question philosophique – comment identifier un ensemble de violences structurelles dans nos sociétés –, mais qui touche également à la psychologie politique : comment prendre conscience d'une forme de violence qui s'est sédimentée et réitérée à travers l'histoire ? Savoir, rechercher la vérité implique de surmonter le déni de cette violence comme celui de la honte, et cette tâche relève de la psychologie phénoménologique d'une vie sociale incarnée. Dans le même temps, c'est aussi une question spécifiquement *chorégraphique*, qui pénètre et déconstruit la vocation apolitique de certaines pratiques artistiques expérimentales.

Mouvement saccadé

La chorégraphie est intimement liée au tableau visuel composé par l'éclairage et les couleurs. On évolue dans la lumière, mais celle-ci est réfractée par ce mouvement, quand ce dernier ne se perd en partie dans le noir. Le geste se déploie dans une gamme de couleurs, mais cette couleur change aussi en fonction des objets – ou des personnes – qui s'y déplacent. Chose significative, le corps ne se meut jamais en continu dans un cadre social aux habitudes établies. Certaines phénoménologies du monde social s'appuient sur la typification, entendue comme le comportement type d'une personne dans sa vie de tous les jours, les gestes structurés et prévisibles du quotidien. On entre dans une boutique, et on s'attend à se mouvoir d'une certaine façon : de même dans une

école, une maison, une salle de bains. Et si la typification ouvrait justement la voie à la violence institutionnalisée et à sa négation ? On gifle un enfant en public, sauf qu'apparemment il n'y a rien de mal à ça, puisque beaucoup de gens font de même. Cela rend-il cette gifle ordinaire et, partant, justifiable ? La réponse est clairement non.



Gisèle Vienne, *EXTRA LIFE*, 2023. Avec Katia Petrowick, Theo Livesey et Adèle Haenel. © DACM. Photos : Estelle Hanania.

(...) aucune structure sociale ne perdure - ni le patriarcat ni le racisme - sans sa répétition. Et chaque nouvelle itération est l'occasion d'une rupture minuscule, mais néanmoins puissante.

Aucun de ces passages ou mouvements du quotidien ne peut être tenu pour acquis. Toute porte présume quelque chose de l'être humain qui franchit son ouverture infrastructurelle, favorisant ou entravant la facilité avec laquelle le corps accomplit ce passage. On envisage les habitudes comme une sédimentation progressive, une réitération fondée sur le postulat de la liberté de traverser avec aisance. Mais quand le corps est sous surveillance, ou craint la répétition de la violence, un tel passage se teinte de toutes sortes d'attentes angoissées, et notamment des certitudes sinistres de la terreur. Dans la danse de Gisèle Vienne, l'anticipation préconsciente d'un mouvement fluide à travers l'espace est déjouée, et les attentes révèlent des habitudes fracturées : une femme marchant dans les rues la nuit ou bien rentrant chez elle, où la violence l'attend ; le passage d'une frontière ou bien l'arrestation soudaine, le rapt ; un enfant s'efforçant de dormir en paix interrompu par une agression incestueuse. Les réalités sont brutales, et le public n'a pas le loisir de relâcher la tension en s'abandonnant à la continuité de la scène. Celle-ci ne cesse d'être rompue, de façon imprévisible mais suffisamment récurrente pour que ceux qui regardent commencent à éprouver la dimension réitérée et cumulative de la violence structurelle, et à s'impliquer dans ce qu'ils voient.

En sociologie, on parle de « structures » sociales, mais toute structure a besoin d'être réaffirmée pour en demeurer une, pour être régulièrement réinstaurée sur le temps long. Au bout d'un moment, les sociologues en viennent à décrire ces structures comme des entités figées, durables, telle une substance naturelle qui ne serait pas soumise à l'érosion. Mais aucune structure sociale ne perdure - ni le patriarcat ni le racisme - sans sa répétition. Et chaque nouvelle itération est l'occasion d'une rupture minuscule, mais néanmoins puissante. Cette rupture s'incarne dans la danse de Gisèle Vienne, sous forme de moments d'intensité qui

exigent de l'interprète comme du public qu'ils se confrontent au malaise, dans un état de fascination et d'alerte maximale. Il devient impossible de maintenir les formes d'insensibilités à la souffrance sociale qui permettent à cette même souffrance de répéter sa mécanique destructrice.

On peut envisager le trauma comme la conséquence d'un événement particulier et, bien sûr, il revêt toujours un caractère singulier dans le parcours de vie d'un individu. Il est important de le reconnaître. Mais le trauma des violences et des agressions sexuelles se répète tout au long de l'histoire et de la vie sociale, et notamment le viol des femmes, les violences domestiques, l'inceste. Ces événements sont en même temps des répétitions. Ils se produisent depuis un moment ; ils se produisent actuellement ; ils se reproduiront encore. Parfois, la répétition est presque écrite d'avance, si bien que cette perpétuation peut sembler inévitable, inébranlable. La mémoire historique, les réseaux d'entraide, les archives féministes relient les maillons d'une chaîne traumatique. Cette répétition quasi mécanique peut néanmoins devenir le fondement de la solidarité et de la connectivité. Quand la répétition devient schéma, il apparaît évident que la subordination par la violence a besoin de cette répétition pour reproduire le pouvoir patriarcal. Celui-ci n'a donc rien de permanent ni d'inéluctable, c'est un pouvoir qui s'institue dans les corps violentés des femmes et des enfants, des personnes queer et trans. Et chaque nouvelle occurrence ne fait que trahir son besoin de réaffirmation (pour rester ce pouvoir, pour rester *au* pouvoir), de même que sa fébrilité et son absence de fatalité. La capacité à résister est une forme de pouvoir qui est en quelque sorte générée par celui auquel il s'oppose et qui se dresse dans les interstices de sa répétition. Le spectacle de Gisèle Vienne nous donne à voir ces interstices. La rupture est une dissociation, mais mobilisée comme une méthodologie critique et opiniâtre.

À rebours de l'isolement induit par le traumatisme – presque indicible, empêtré dans la honte – une pratique du mouvement vient l'exposer au grand jour, retrace ses gestes et ses ruptures, désarticulant le corps en morceaux qui continuent à se mouvoir de façon autonome, une chorégraphie de la dis-jonction. C'est une gestuelle qui refuse de se laisser humilier par la violence ou par les actes de dissociation des spectateur-ices qui regardent ailleurs, ni par les « nobles » exigences d'un art censé nous offrir un produit de consommation le plus lisse possible, à peine dérangeant. Cette pratique du mouvement connecte les interprètes en détachant leurs bras et leurs bustes, corps disloqués par la répétition d'un trauma individuel qui, dans sa singularité rendue publique, a le potentiel de mettre en partage la violence et l'outrage qui feront germer refus et résistance.



Étienne Bideau-Rey et Gisèle Vienne, *Showroomdummies*, 2001. Avec Gisèle Vienne. © DACM. Photos : Mathilde Darel.

À quel point
sommés-nous
barricadé·es, nous
qui détournons les
yeux, insensibles
au monde qui nous
entoure, à son
horreur comme à
son potentiel de
joie ?

Peu d'entre nous ont conscience, sans doute, de l'engourdissement qui est le nôtre face aux atrocités effroyables qui se produisent quotidiennement. Mais quand les différentes séquences qui constituent ces violences sont décomposées et mises en lumière, les sens se réveillent, malgré la tentation diffuse ou paniquée de fuir devant pareille scène. C'est justement cette scène qui nous cloue sur place. Et tandis que nous, public, retrouvons notre capacité à éprouver, à discerner l'horreur latente du patriarcat ou ses formes assumées de violence éhontée, il ne nous est plus possible de reprendre notre rôle habituel dans la camaraderie complice de la dissociation collective. La scène est traumatisante, esthétique et politique. Quant à ceux qui se croyaient spectateur·ices, on leur demande de percevoir une violence à la fois singulière et quotidienne. Mais cela se travaille. Le concept allemand de *wahrnehmung* se traduit par « perception », mais contient en son sein l'idée de « prendre pour vrai ». Prendre ou acter ce qui est vrai, cela signifie assumer ce qu'un·e autre dit, se plier à une vérité difficile à entendre, voire insupportable à reconnaître.

Le but est de choquer, oui, mais pas pour le plaisir. Il s'agit plutôt de réveiller nos sens engourdis par le somnambulisme social. À quel point sommés-nous barricadé·es, nous qui détournons les yeux, insensibles au monde qui nous entoure, à son horreur comme à son potentiel de joie ? Le spectacle nous demande de connaître l'horreur de la violence et de l'oppression, et de faire place au jeu et à la joie dans le sillage du trauma ; de travailler, pas à pas, pour dissiper l'atmosphère de violence que nous respirons. Pour Gisèle Vienne, l'œuvre ne peut s'achever à sa fin : elle doit se poursuivre, car sa mission suprême est de produire un nouveau *dispositif*, un basculement dans la chorégraphie épistémique des gens et des objets. Il s'agit d'essaimer ce que l'on pourrait qualifier de joie collaborative, pour lier l'exercice du pouvoir d'agir avec l'idéal d'une égalité sociale radicale et libérée de la violence.

Vie des objets

Gisèle Vienne crée des poupées de taille humaine – essentiellement des répliques d'enfants, d'adolescents et de femmes – et parfois des marionnettes, dans

nombreuses de ses œuvres : *Dolls in glass boxes* (2003-2021), *I Apologize* (2004-2017) et « 63 PORTRAITS 2003-2024 » (2003-2024) et certaines ont été montrées à Berlin lors d'une exposition intitulée *This Causes Consciousness to Fracture – A Puppet Play* (Haus am Waldsee, 2024). Parfois également présentes sur scène, comme dans *L'Étang* ou *I Apologize*, ces poupées sont la plupart du temps inertes, elles gisent repliées sur elles-mêmes, ou les bras en croix. On peut les voir comme des jouets ou des mannequins, dont l'*être-là* (*thereness*) ne s'explique par aucun récit : comment sont-ils arrivés sur le plateau ? Ont-ils déjà été humains ? Ou s'agit-il d'analogies-objets ? Est-ce là le sort réservé aux femmes et enfants que l'on traite, en dépit de leur humanité, comme des choses à manipuler ? Ces poupées mettent le public au défi de jauger ce qui fait l'humain ou l'objet, et ce qui se passe quand on traite les personnes comme des choses que l'on peut déplacer et repositionner à son gré. Nous connaissons l'impératif moral du féminisme : il ne faut pas traiter les femmes comme des objets. C'est aussi un impératif kantien : ne jamais traiter autrui comme un moyen, seulement comme une fin. Mais ces impératifs sont impuissants à décrire l'effet cumulatif d'une telle objectification ni sa finalité. Si l'objectification est un processus dont la visée ultime est la pleine transmutation de l'enfant ou de la femme en objet, alors la poupée préfigure peut-être son accomplissement. Et pourtant, chacune de ces poupées est hantée par une forme et une vie humaines, une forme humaine totalement éteinte, amorphe, incapable d'agir par elle-même. La poupée a sur nous des effets complexes : elle agit comme une trace de la destruction humaine, comme une incarnation habitée par le deuil de sa forme vivante, mais c'est aussi une œuvre artisanale, un objet conçu pour la performance ou l'exposition, qui témoigne d'un geste créatif et même d'un potentiel ludique. En tant que jouet, elle peut être démantibulée et rafistolée sans cesser de perdurer sous une forme ou une autre. Le pouvoir d'agir de l'artiste confère une signification à la poupée, et insuffle une nouvelle agentivité humaine à la forme même qui documente sa disparition. D'un côté, les poupées sont des objets inertes, des formes humaines désertées et pétrifiées ; de l'autre, elles sont des choses fabriquées, des œuvres perverses, mises en scène et chorégraphiées pour manifester l'horreur et pour souligner le pouvoir de reconfiguration et de transfiguration de la création artistique.



Vues de l'installation Gisèle Vienne, *This Causes Consciousness to Fracture – A Puppet Play*, Haus am Waldsee, Berlin, 2024. Photos : Frank Sperling.

La critique littéraire Barbara Johnson l'a démontré clairement dans son

livre *Persons and Things* (2008) : nous ne devons pas minimiser la valeur du monde d'objets contenu dans celui des personnes. L'autrice assimile le précepte kantien : il ne faut pas traiter les humains comme des objets à manipuler, mais toujours comme des sujets dignes et autonomes, dotés de libre arbitre. Elle prend au sérieux la nécessité de s'opposer à l'exploitation et à l'avilissement, et en fait un impératif éthique et politique. En revanche, elle opère une distinction entre deux façons de se servir d'autrui : soit pour instaurer une inégalité sociale entre l'utilisateur et l'utilisé-e, soit dans le sens décrit par le psychologue Donald Winnicott. Dans ce dernier cas, souligne Barbara Johnson, il s'agit de « jouer volontairement le rôle d'une chose » pour quelqu'un d'autre, y compris dans le but d'aider ce quelqu'un à devenir un sujet à part entière. Les enfants, écrit Donald Winnicott, possèdent des « objets transitionnels » qui ne sont ni inhumains, ni des « autres » humains. Ces objets remplissent une fonction importante pour l'enfant. C'est un rapport avec quelque chose qui n'est « pas-moi » mais qui porte mes désirs et mes frustrations. L'objet peut être jeté, abandonné, récupéré dans le seul but d'exprimer des colères et des frustrations dans un contexte de jeu. Barbara Johnson parlait plus haut de « jouer volontairement le rôle de la chose », ce qui est une façon de décrire la place du thérapeute dans le théâtre psychanalytique. Le thérapeute est semblable à la poupée, au jouet qui ouvre un espace de jeu entre humain et objet. Si le jeune enfant investit cet objet d'un sens et s'adonne à une forme primitive d'artisanat et de scénographie, reste que la chose demeure là, irréductible, attendant que les désirs et les angoisses de l'enfant viennent la mobiliser.

Donald Winnicott conçoit le « jeu » comme partie intégrante du théâtre psychanalytique et attend du thérapeute qu'il devienne un objet transitionnel pour le patient, ce qui implique d'endurer et surmonter les attaques verbales et autres gestes agressifs témoignant de sa lutte psychique pour affronter le deuil et le rejet. Barbara Johnson reconnaît le rôle central de ce « jeu » dans la psychanalyse, et plus globalement dans l'expérience esthétique. Mais dans un autre chapitre consacré aux « vraies poupées », elle précise également que celles-ci se prêtent à l'idéalisation autant qu'à l'agressivité et à la colère. La poupée incarne une femme ou une jeune fille idéale, mais représente également l'occasion de s'en prendre à cet idéal féminin. Le traitement réservé à la poupée rend intelligibles les attaques misogynes contre les femmes et les filles, comme on le voit dans le travail de Gisèle Vienne tel que précédemment cité. Un-e interprète avec un visage de poupée traverse la scène. Un homme soulève des poupées et les balance dans une boîte qui se révèle être un cercueil fermé : mise à mort totale de la forme humaine d'une jeune fille. Des femmes se portent les unes les autres comme des pantins (*stage dummies*). Elles représentent ainsi leur propre objectification, mais se montrent aussi disposées à se changer volontairement en poupée ou mannequin pour démontrer avec quelle facilité la distinction entre un être humain et sa réplique de chiffon peut s'écrouler.



Gisèle Vienne, *Esquisses d'après CROWD*, La Station – Gare des Mines, CND et Festival d'Automne, Paris, 2021. Avec Katia Petrowick, Sophie Demeyer et Theo Livesey. © DACM. Photo : Winter Vandenbrink.



Gisèle Vienne, *CROWD*, 2017. © DACM. Photo : Estelle Hanania.

(...) c'est à la fois un exercice d'agentivité et une façon de tisser un lien entre esthétique et politique, grâce au jeu sérieux du courage collaboratif.

Toni Morrison évoque les poupées dans *L'Œil le plus bleu* (1970), et rappelle que dans l'Amérique de la ségrégation, beaucoup d'enfants noirs recevaient des jouets à la peau blanche. De fait, des fabricants souhaitant ajouter des poupées noires à leur catalogue ont même été poursuivis en justice (comme dans l'affaire *Brown v. Board of Education*, en 1954). Toni Morrison évoque les caractéristiques « aryennes » de ces jouets : de « beaux » cheveux, un petit nez, des yeux bleus. Dans *L'Œil le plus bleu*, la fillette noire qui reçoit ce genre de poupée est incapable de jouer avec, incapable de se projeter dans l'imaginaire qu'elle lui propose. Elle n'a qu'un désir : la démembrer et la détruire. La poupée exprime un idéal de perfection (blanche) inaccessible aux fillettes noires. Mais démanteler la poupée est une façon de rejeter cet idéal, et de donner sa chance à une autre forme de beauté.

Dans l'univers théâtral créé par Gisèle Vienne, l'amputation, la dissociation physique du mouvement ou des membres, le silence impénétrable et la défaite de la parole sont autant de façons de mettre en scène la silencieuse vie des femmes et des enfants, et plus précisément l'histoire perpétuellement renouvelée des violences qui s'exercent sur eux. Le corps ne peut être suturé pour redevenir le centre d'un mouvement et d'une parole fluide et unifiés. Le sujet autonome dans la veine kantienne n'est plus possible. Mais ce que Kant appelait « volonté » ou que d'autres appellent « liberté » se reconfigure dans la danse de Gisèle Vienne, dans une atmosphère électrique et un mouvement collaboratif des corps fracturés par leurs blessures traumatiques, lesquels viennent à leur tour fracturer le temps et l'espace jusqu'à nous confronter directement à l'omniprésence de telles violences structurelles dans notre vie sociale. Le membre amputé vient à son tour amputer notre perception du quotidien, et c'est à la fois un exercice d'agentivité et une façon de tisser un lien entre esthétique et politique, grâce au jeu sérieux du courage collaboratif.

Le corps perd sa cohésion. Ses mouvements se scindent, ses gestes semblent suivre des directions autonomes. Et pourtant, ce relâchement des jointures devient l'occasion de réarticuler le monde, une création d'un genre nouveau, expérimentale et coopérative, mobilisant toutes les parties blessées à la façon

d'objets animés qui perdurent, résistent et recomposent le monde. Ces mouvements dissociés, *saccadés*, sont autant de manières de relier le passé et le présent, le corps à un autre corps. C'est le symbole et le processus de la réarticulation, un rapport inédit qui s'établit entre les choses et les gens. Mais comme Gramsci le soulignait avec raison, toute articulation exige reproduction, et dans l'œuvre de Gisèle Vienne, la répétition du mouvement fabrique et réinvente ces liens, elle construit et donne à voir une nouvelle perception des choses, un renouveau du monde en tant que tel.

Les archives de Gisèle Vienne relatives à l'ensemble de ses pièces sont accessibles à la médiathèque du Centre national de la danse.

Traduit de l'anglais par Marguerite Capelle
Publié en octobre 2026

TextVwork