Remy Charlip

Histoire de performance dans l'album pour enfants

Pamela ELLAYAH

Le Mans Université

https ://doi.org/10.17184/eac.8117

Résumé : Cet article vise à explorer comment le danseur et chorégraphe Remy Charlip a utilisé son expérience de la performance comme source d'inspiration pour illustrer ses albums pour enfants. Ayant collaboré avec John Cage et Merce Cunningham, il s'est investi dans multiples domaines artistiques que ce soit la dance, l'écriture et l'illustration de livres ainsi que la création de costumes. La danse et son écriture chorégraphique ont eu une telle influence sur ses albums que certains sont comparables à des "partitions visuelles". La danse et les albums ont constitué des tentatives pour traduire l'énergie enfantine tout comme ils ont révélé des explorations graphiques dans le monde de cet artiste total.

Mots-clés : Remy Charlip, album, performance, danse, chrorégaphie

Abstract: This paper explores how dancer and choreographer Remy Charlip used his dance performances as an inspiration to illustrate children's picture books. Working along with John Cage and Merce Cunningham, he was involved in various artistic fields. He was a dancer, both an author and an illustrator of picture books, as well as a costume designer. His picture books were deeply influenced by dance and his choreographic process was stimulated by his design practices. His performances on stage were important sources of inspiration for his visual storytelling for children. Books were also used as "visual scores" to enhance his dance creations. In his artistic practice, both dance and picture books are attempts to translate a child's energy and an exploration of spatial and graphic possibilities.

Keywords: Remy Charlip, Picture books, Performance, Dance, Choreography

---

Danseur et chorégraphe nordaméricain, Remy Charlip (1929-2012) s'est investi dans plusieurs disciplines artistiques à partir desquelles chaque pratique en nourrissait une autre. La danse venait ainsi inspirer ses travaux de designer et d'auteur-illustrateur d'albums pour enfants et réciproquement. Proche de John Cage et Merce Cunningham avec lesquels il a collaboré, sa démarche artistique s'inscrit dans l'esprit du Black Mountain College. Dans la continuité du Bauhaus, ce laboratoire artistique

s'est inspiré des travaux du penseur John Dewey sur l'importance de l'environnement dans la performance des arts visuels. Cette institution expérimentale a accueilli notamment les premiers pas de Remy Charlip dans la performance dansée.

Dans son texte *A Page is A Door*, le danseur affirme l'idée suivante : "A book is a series of pages held together at one edge, and these pages can be moved on their hinges like a swinging door" (Charlip, s.d.). Cette déclaration résonne avec les paroles de son contemporain Maurice Sendak, auteur et illustrateur de *Where The Wild Things Are* (1963), qui associait volontiers son univers créatif à "the beginning of a dance" (Sendak, 1988, 13-14). Grand amateur des arts de la scène, Sendak pense l'instabilité dans l'image fixe du livre d'images à partir du rythme, là où Remy Charlip se concentre davantage sur l'expressivité corporelle dans l'espace. Leurs visions respectives mettent en avant le lien inédit entre l'album et la danse. D'une part, l'album se révèle à la fois un support imprimé d'une série d'images fixes et, d'autre part, un objet dont la construction sollicite une série de variations de mouvements (posture du corps, manipulation lors de la tourne des pages etc.).

Cette étude aura pour but de mettre en lumière l'originalité du travail de Remy Charlip en envisageant la performance dans une perspective circulaire à partir de la question suivante : dans quelle mesure l'album lie la performance dansée à celle de la lecture à voix haute, et réciproquement ?

C'est par ce biais que nous aborderons les apports de Remy Charlip dans l'album pour enfants, à la manière d'une porte entrouverte par laquelle s'immisce l'album dans le monde de la danse et *vice versa*. Pour explorer ces affinités par le biais de la performance, nous reviendrons sur les origines du *storytelling* et sur ses enjeux dans la lecture à voix haute. Nous étudierons ensuite comment Remy Charlip a créé des passerelles entre son expérience de danseur et son travail d'auteur-illustrateur s'adressant aux enfants, en comparant son univers à ceux d'autres illustrateurs connus pour leur attrait aux mouvements du corps. Ces deux premiers aspects nous guideront pour mieux cerner son univers graphique, se rapprochant d'une transposition graphique de son expérience scénique tout comme elle invente et renouvelle un certain langage corporel dans les albums pour les enfants.

1 Reading and storytelling

Pour saisir au mieux les liens entre la danse et l'album, il importe de revenir sur la façon de penser le corps dans l'interaction sociale. Dans ce cadre, se mouvoir et s'émouvoir se superposent et se confondent à l'image de leur équivalent anglais *to move* qui condense le sens de ces deux expériences.

En tant que racontage social, le *storytelling* relie nos gestes à une expérience en communauté. En 1942, la conteuse Ruth Sawyer en rappelle la pratique lorsqu'elle relate les racines et l'évolution du *storytelling*, en prenant notamment exemple sur les rituels des *Native Americans* :

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> The primitive efforts at conscious storytelling consisting of a simple chant, set to the rhythm of some tribal occupation such as grinding corn, paddling canoe or kayak, sharpening weapons for hunting and war, or celebrating by dancing (Sawyer, citée par Ellin Green, 2005, 1).

Dans ce contexte, le *storytelling* représente une forme de *living folk art* (Chevalier, 1989, 859). Il renvoie à l'acception originelle associée aux *folktales*, ces rituels du racontage d'un conteur à son auditoire. L'apparition de l'imprimerie marque progressivement une rupture avec ce modèle narratif en groupe, ou du moins concourt à son désinvestissement progressif dans l'interaction sociale. Au cours du XIX^{e} siècle, le pédagogue Friedrich Fröbel intègre cette pratique à ses fondamentaux éducatifs, notamment lors de la création du *kindergarten* que les émigrés allemands importent dans leurs bagages culturels lors de leur installation aux États-Unis.

Ces points de contact entre le tissu social, l'environnement et l'univers de la danse sont valorisés par les arts nord-américains de la scène qui suivent la Seconde Guerre mondiale. Ils promeuvent et s'inspirent de la pensée de John Dewey (*Art as Experience*, 1934), notamment sur sa "conception de la spatialité comme condition d'intelligibilité pour faire apparaître l'expérience à l'image des rythmes de la vie quotidienne" (Buettner, 1975, 561-562).

Le *storytelling* circule, encore aujourd'hui, avec des variantes dont la lecture à voix haute est une illustration. Lors de cette interaction entre adultes et enfants, entre raconteurs et auditeurs, voix, souffles et postures engagent pleinement chaque individu dans un rythme propre et singulier dans le sens où "(l)e rythme engage un imaginaire respiratoire qui concerne le corps tout entier, de même que la voix n'est pas réductible au phonique, car l'énergie qui le produit engage aussi le corps vivant avec son histoire. Avec le rythme, on n'entend pas de son"[1] (Meschonnic, 2006). D'importantes conteuses et bibliothécaires des ÉtatsUnis du milieu du XX^{e} siècle, d'Augusta Baker à Ellin Greene, ont exprimé cette importance entre l'engagement du corps et le rituel social :

> Folklorists consider the physical and social environment in which the story is told essential for an understanding of its meaning, and the storyteller's voice, gestures, and interaction with the listeners are as important as the story itself (Greene, 2005, 30).

Dans l'album pour enfants, deux rythmes s'entrelacent et sont à distinguer : le rythme graphique et le rythme temporel. Le rythme graphique se définit par rapport à la dimension spatiale du livre. Couleurs, répartition du texte et de l'illustration, répétitions de motifs sur la surface des pages se révèlent autant d'éléments qui participent à impulser le rythme. L'agencement rythmique de ces éléments constitue la "mélodie visuelle" de l'album comparable à une suite harmonieuse d'éléments graphiques au sein de la composition. Le rythme temporel s'organise en fonction du lecteur, c'est-à-dire qu'il repose sur le temps que ce dernier accorde au feuilletage et à la lecture

[1] Meschonnic H. (2006). La rime et la vie. Gallimard, p. 314 et suiv., cité par Castarède, M. (2007). Le rythme et la mélodie. *Spirale*, 44, 39-46. https://doi.org/10.3917/spi.044.0039

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

du livre. Il participe à la lecture cohérente de l'œuvre en reliant par une cadence, une image à une autre, le texte d'une page à une autre. Selon la disposition du lecteur dans un contexte donné, le marquage temporel peut subir des ruptures de lecture singulières comme des temps de pause. La notion de rythme est également indissociable de la musicalité qui renvoie à l'harmonie d'un flux ou d'un mouvement[2]. Dans le cas de la comptine, elle repose sur des modulations internes notamment liées à la versification. Pour l'album, elle se situe du côté des répétitions (alliance des mots et des motifs visuels) et des anaphores qui agissent comme des éléments de ritournelle au sein du texte et qui participent notamment à la fluidité de l'énonciation des paroles, en particulier lors des performances de lecture à voix haute.

Augusta Baker a été une des pionnières à réfléchir à la lecture en tant que performance, s'intéressant notamment à la place du lecteur-conteur, entre présence et effacement. Son influence continue d'inspirer les pratiques contemporaines à l'image de cette lectrice nordaméricaine qui décrit son expérience de performance à voix haute dans un billet intitulé "Fill the Stage", partageant ses réflexions sur les modalités scénographiques de cette pratique : "[…] I think successful storytimes do require thought beyond book and material selection, to dramatic conventions such as voice projection, audience awareness, prop manipulation, staging, pacing, and continuity" (Depper, 2012).

Comment, dès lors, penser le mouvement tonique qu'implique la danse dans une série d'images fixes, au-delà de la représentation du danseur ? Une telle question semble avoir constitué une constante dans la création d'albums de Remy Charlip, également accompagné d'une curiosité pour l'exploration de nouvelles modalités chorégraphiques.

2 Reading dance and performing

Selon Susanne Langer (1976), la danse est comparable à une "image dynamique". Cette définition de la philosophe nordaméricaine, qui a travaillé sur les processus symboliques de la danse, engage le corps en tant que figure en mouvement. Elle invite à penser les passerelles existantes entre l'album et la danse.

Dans l'album pour enfants, l'expressivité du corps est représentée libre de ses mouvements. Elle est déjà présente dans les illustrations de livres pour enfants du XIX^{e} siècle, parmi lesquelles, celles du français Louis Maurice Boutet de Monvel dont le travail s'est exporté aux États-Unis. Dans le recueil *Vieilles chansons et rondes pour les petits enfants* (1884) de Charles Widor qu'il a illustré, la partition musicale de la chanson occupe le centre de chaque page. L'illustrateur utilise cette surface rectangulaire comme socle graphique pour mettre en scène des frises à la fois décoratives et narratives. La page se compose ainsi d'un double cadre graphique : le contenu musical et celui du récit. Chaque page met en scène des enfants danseurs et des musiciens ou une saynète en lien avec le thème de la chanson, offrant des repères de mémorisation rythmique à la manière d'une comptine. Le format horizontal du livre, dit "à l'allemande", met en valeur le découpage du mouvement à chaque page et, en même

[2]Beneveniste E. (1966). Problèmes de linguistique générale (Tome 1). Gallimard.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

temps, le recueil s'apparente à une série de saynètes. Il n'est pas sans rappeler le sens originel de la chorégraphie. Au XVII^e siècle, sous l'impulsion de Raoul Auger Feuillet, la chorégraphie désignait "l'art d''écrire', de 'décrire' ou de 'tracer' des danses sur le papier" et "le dessin d'un 'chemin' représentant le trajet des danseurs" (Glon, 2009, 57-64).

Au Royaume-Uni, Randolph Caldecott, autre illustrateur du XIX^e siècle dont l'univers a bénéficié d'une bonne visibilité aux États-Unis, cultivait également un certain sens de la progression dans la dramaturgie des postures corporelles, mettant en scène des personnages constamment dans l'élan. Selon Maurice Sendak (1988, 146), "no one in a Caldecott book ever stands still. If the characters are not dancing, they are itching to dance. They never walk ; they skip. "

Dans l'univers de Remy Charlip, l'expression graphique semble indissociable de sa pratique de la danse. La chorégraphie fait fonction de liant entre l'album et la danse. Ainsi, à partir de 1971, alors qu'il est à Paris, il met au point la série des *Air Mail Dances*, à partir d'une correspondance épistolaire avec ses danseurs. Il sélectionne et illustre sur des cartes postales des séries de mouvements, parfois inspirées par les cartes elles-mêmes, comme base d'interprétation chorégraphique. À leur réception, les destinataires sont invités à réfléchir les enchaînements[3]. La sélection de cartes postales des *Air Mail Dances*[4] ressemble, à s'y méprendre, à une variante d'atlas warburgien, ou du moins à une reformulation d'atlas pour l'étude de la danse. Dans ses recherches sur la trace du geste dans certaines périodes de l'histoire de l'art, à travers son projet inachevé *Atlas Mnémosyne*, Aby Warburg a opéré par repérages, retraçages et recoupements de variations de motifs pour faire ressortir un *pathosformel,* ou "formules, formes pathétiques". La nature diverse des cartes postales (posture du sport, pose artistique, image de rituel) rassemblées par Remy Charlip s'en rapproche dans sa tentative d'articuler des mouvements pour faire éclore un geste chorégraphique.

La posture pluridisciplinaire de Remy Charlip témoigne de sa démarche transversale à partir de laquelle l'image nourrit la performance, tout comme les expériences de performance constituent des ressources inédites, et insolites, pour sa création d'albums dont *Reading Dance* (2011) est sans doute l'apogée. Dans cette pièce, Remy Charlip fait écho à *Recherche du confort dans un fauteuil inconfortable* (1944) du designer italien Bruno Munari, également auteur et illustrateur d'albums pour enfants. Dans ce projet, ce dernier restitue une série de photographies en noir et blanc où il se met en scène en tant que lecteur à la recherche de la meilleure assise possible dans un fauteuil. La série de photographies met bout à bout un découpage de diverses positions de Munari dans un cadre très resserré.

[3] Merce Cunningham, avec qui Remy Charlip a cofondé le Merce Cunningham Dance Company, a également représenté la transmission de repères chorégraphiques en cas d'impossibilité physique à partager en salle. À partir des années 1990, il a commencé à utiliser des logiciels (*Life Forms*, *Dance Forms*) qui lui sont devenus des outils d'influence dans l'évolution de son travail. Je remercie les organisatrices du congrès, Elodie Chazalon et Cécile Chantraine Braillon, ainsi que Scheherazade Zambrano pour m'en avoir fait prendre connaissance à titre de comparaison avec la pratique de Remy Charlip.

[4] [last consulted May 10, 2022] https://www.remycharlipestate.org/dance-archives

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Reading Dance reprend ce même principe[5] du découpage à partir duquel la performance de lecture est mise en scène. La présentation des Trois Ourses, l'éditeur parisien qui a publié le titre en français, confirme cette vision du support imprimé assimilée à une partition : "Ce livre en accordéon se lit comme une partition de lecture, une chorégraphie dans un fauteuil[6]". La forme accordéon, ou *leporello*, accentue le découpage avec les effets de pliage et dépliage. Chaque page est isolée et reliée comme si le format du support (et sa manipulation, donc) assurait le rôle de la ponctuation dans laquelle le lecteur est lui-même pleinement engagé par son geste de manipulation des pages. Cette partition de lecture a d'ailleurs été performée par Remy Charlip lui-même dans le cadre d'un atelier en partenariat avec l'éditeur français, alors également association organisatrice d'ateliers pour les enfants, animés par des artistes de son catalogue. *Reading dance,* avec sa forme accordéon, joue avec les frontières interprétatives : est-ce une danse de la lecture ou une lecture de la danse ? Cette libre interprétation rend pleinement compte de la vision transdisciplinaire de Remy Charlip, brisant les passerelles entre les arts et ouvrant à des complémentarités inédites.

Qu'il s'agisse d'écriture chorégraphique ou de création d'albums, le tracé graphique participe chez Remy Charlip à élaborer et reformuler des possibilités de mouvements. Bien que le découpage séquentiel dans les albums ne soit pas propre à Remy Charlip, son activité de danseur lui a sans doute permis de prendre davantage conscience de l'expressivité du corps dans l'espace. Il met en circulation l'énergie du personnage sur la surface de la page comme s'il invitait à une stimulation empathique et identificatoire auprès du petit lecteur par rapport à sa propre expérience du corps en alerte. Il investit une chorégraphie du chahut, cette intranquillité tonique, stimulée par l'excitation du jeu dans lequel le corps s'engage pleinement.

3 Retranscrire le chahut

Dans l'introduction de son ouvrage *Écrire la danse*, Alain Montandon (1999) indique que le mot "chahuter" comptait parmi les synonymes du verbe "danser" au XIX^{e} siècle. Le chahut renvoyait alors à une danse échevelée avant d'être assimilé au tapage au cours de ce même siècle[7]. Or, aujourd'hui encore, ce qui frappe dans certains albums pour enfants, c'est l'ambiance turbulente qui y règne le plus souvent, comme nous en avons pu le constater dans la première partie de cette étude.

Dans les albums pour enfants de Remy Charlip, la gestuelle tonique de ses personnages trouve appui dans ses expériences de danseur et de chorégraphe. En d'autres termes, les modalités de la danse sont mises au service d'une transposition (choré)graphique du langage et de l'énergie corporels de l'enfant comme elles contribuent à les mettre en scène. La création de la compagnie Paper Bag Players, dont le chorégraphe a été l'un des membres fondateurs en 1958, constitue une autre passerelle qui relie albums et performances musicales et dansées. Basant ses performances à partir d'éléments bruts comme du carton, la troupe transpose les explorations quotidiennes des enfants.

[5] Remy Charlip a sans doute livré une première variante avec *Dance in a Bed with a Pillow* (1977). Le découpage chorégraphique est visible sur le site Remy Charlip Estate. https://www.remycharlipestate.org/dance-archives

[6] [last consulted May 12, 2022] https://lestroisourses.com/librairie/121-reading-dance

[7] [last consulted May 12, 2022] https://www.cnrtl.fr/etymologie/chahuter

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Nombre de personnages déploient leurs mouvements de telle sorte qu'ils ne semblent pas tenir en place, trahissant agitation et effervescence dans leur comportement.

Toujours en écho à Maurice Sendak, la danse chez Remy Charlip incarne l'expressivité du corps de l'enfant dont la dramaturgie du geste se prête parfaitement à l'énergie exubérante d'un enfant en train de jouer. Dans leurs univers respectifs, à comparer entre *Dress Up and Let's Have a Party* (1956) du chorégraphe illustrateur et *I'll Be You and You Be Me* (1954) écrit par Ruth Krauss et illustré par Maurice Sendak, les enfants sont fréquemment déguisés, le plus souvent affublés de costumes, de vêtements d'adultes trop grands pour eux et d'accessoires, comme si le vêtement participait à la mise en scène du ballet graphique.

Remy Charlip s'ingénie à chorégraphier pêle-mêle textes et illustrations dans *Arm in Arm* (1969). Il propose une interprétation chorégraphique du corps dans laquelle les actions des personnages sont découpées de telle sorte que surgit la trace de la théâtralité du geste dansé. Les textes sont eux-mêmes pris dans le jeu chorégraphique par des mises en forme plurielles, déployant les possibilités du corps du texte à chaque page tournée. Chaque texte désobéit aux conventions traditionnelles attendues, laissant le texte se balader progressivement que ce soit par ligne décalée, forme d'escargot ou bien encore phrase isolée à la verticale. Le sous-titre de l'album, *A Collection of Connections Endless Tales Reiterations and Other Echolalia* illustre cette volonté de rapprocher contenu et contenant dans un même élan (choré)graphique : textes et illustrations sont amenés à danser, à célébrer des variations de mouvements et de motifs sur la surface imprimée, comme le feraient des danseurs dessinant des figures avec leurs corps, en pleine performance scénique.

Dans ses albums à duo, les corps forment des courbes enveloppantes qui s'étirent avec fluidité. Dans le titre *I Love You* (1999), la mère et l'enfant forment un témoignage d'amour en se livrant à un bercement graphique, sorte de ballet avec des variations de postures d'une page à l'autre. Cette chorégraphie du câlin s'articule à partir d'une série de corps à corps, d'où se dégage le transport de l'élan émotif ou pathétique. De même, dans *My Very Own Special, Particular, Private, and Personal Cat* (1963), le chorégraphe illustre ce texte de Sandol Stoddard où le corps du jeune enfant se fait tout en courbe pour envelopper son chat à chaque fois qu'il souhaite le prendre dans ses bras. Les corps transportent visuellement leurs émotions, ils véhiculent une énergie communicative de laquelle semble transparaître l'expérience de la performance.

Les personnages sont également souvent représentés dans des espaces monochromes comme dans les deux titres que nous venons d'évoquer. Inscrits dans de tels espaces, les mouvements évoluent dans un cadre où unités de temps et de lieu s'effacent. Les corps se meuvent dans un espace souple, à la fois bien ancrés et suspendus, se rapprochant des observations de Paul Valéry sur le corps de ballet (1938, 30) :

> Des mêmes membres composant, décomposant et recomposant leurs figures, ou de mouvements se répondant à intervalles égaux ou harmoniques, se forme un ornement de la durée, comme de la répétition de motifs dans l'espace, ou bien de leurs symétries, se forme l'ornement de l'étendue […] : On voit, dans les ballets, des instants d'immobilisation de l'ensemble, pen-

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

> dant lesquels le groupement des exécutants, propose aux regards une décoration fixée, mais non durable, un système de corps vivants arrêtés net dans leurs attitudes et qui donne une image singulière d'instabilité.

L'inspiration de l'expérience du corps en performance révèle une possible tentative de faire réagir corporellement les enfants lecteurs et spectateurs d'images dans ce rapport familier sensible au sol que les enfants entretiennent, où sauter et courir est une action presque aussi spontanée que marcher[8]. Chorégraphier le corps dans un album, c'est lui offrir toutes les possibilités comme le faire voyager et le transporter librement sur la page, émanciper par procuration le petit spectateur des règles réalistes, bien trop limitées pour l'imagination et l'énergie débordante.

Cette capacité à transcender les bornes du réel par le corps, rejoint l'idée que la danse est "un dialogue avec la gravité" (Amagatsu, 2008). Dans *Fortunately*[9] (1964), le héros se balade dans l'espace, au gré de *happy accidents*, oscillant entre situations à risque et résolutions, dans une sorte de danse libre des contraintes immédiates. Il y a quelque chose de l'ordre d'une "musicalité posturale" (Ginot and Michel, 2008, 237), débarrassée des contraintes de l'espace : le corps du héros vole, flotte, chute et creuse. Autant de mouvements qui spectacularisent, comme si le héros faisait de sa succession de mésaventures une performance.

Il y a donc une réflexion graphique, si ce n'est une ambition de la part de Remy Charlip à donner à sentir une "poétique du geste" enfantin dans le contexte des albums.

Son expérience de la performance dansée représente un savoir singulier sur une manière de mettre en scène graphiquement rythmes et mouvements du corps. Entre la danse et la lecture, la performance chez Remy Charlip prend la forme d'un vecteur dans ce qu'elle donne à sentir dans le geste et les affects, écho aux propos du mathématicien et philosophe Gilles Châtelet, cité par John Cage (1957) : "Le geste n'est pas substantiel : il gagne l'amplitude en se déterminant […]. Le geste n'est pas un simple déplacement spatial : il décide, libère et propose une nouvelle modalité de 'se mouvoir'[10]".

Bibliographie

Amagatsu, U. (2000). *Dialogue avec la gravité*. Actes Sud.

Buettner, S. (1975). *John Dewey et les arts visuels aux États-Unis* (traduit par C. Domino). postface de Dewey J. (2019), L'art comme expérience. Gallimard.

Charlip, R. (1956). *Dress Up and Let's Have a Party*. Young Scott Books.

Charlip, R (1963). *My very own special particular private and personal cat*. Houghton Mifflin.

[8] À ce sujet, lire le compte-rendu en ligne de l'intervention de Pascale Tardif, "Des lectures chorégraphiques des albums", organisée en 2017 dans le cadre d'un séminaire de l'AFRELOCE. Elle y évoque notamment le rapport particulier que les enfants entretiennent à la gravité. [last consulted May 10, 2022] https://magasindesenfants.hypotheses.org/5890

[9] Plusieurs titres de Remy Charlip ont été traduits en français par les éditions MeMo au cours des années 2010, parmi lesquels certains titres cités dans cet article tels que *Fortunately* (*Heureusement*), *I Love You* (*Je t'aime*) et *My Very Own Special Particular Private Cat* (*Mon chat personnel et privé spécialement réservé à mon usage particulier*).

[10] Cage J. (1957). 2 pages, 122 mots sur la musique et la danse. (last consulted May 12, 2022) http://www.laboratoiredugeste.com/spip.php?article732

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529

Charlip, R. (1964). *Fortunately*. Parents Press Magazine.

Charlip, R. (1969). *Arm in Arm*. Parents Press Magazine.

Charlip, R. (1999). *I Love You*. Scholastic.

Charlip, R. (s.d.). *A Page is a Door. The Invention of Hugo Cabret*. https://www.theinventionofhugocabret.com/remy_essay.htm

Chevalier, T. (1989), *Twentieth-Century Children's Writers*. St. James Press.

Depper, M. (2012, March 21st). Fill the Stage. *Mel's Desk*. http://melissa.depperfamily.net/blog/essential-elements-of-storytime-embracing-the-performance/

Ginot, I. et Michel M. (2008). *La danse au XXe siècle*. Larousse.

Glon, M. (2009). *Ce que la Chorégraphie fait aux maîtres de danse (XVIIIe siècle)*. Corps, 7, 57-64. https://doi.org/10.3917/corp. 007.0057

Greene, E. (2005). *Storytelling : Art and Technique*. Greenwood Publishing Group.

Langer, S. (1976). The Dynamic Image : Some Philosophical Reflections on Dance. *Salmagundi*, 33/34, 76-82. http://www.jstor.org/stable/40546920

Meschonnic, H. (1982). *Critique du rythme*, Anthropologie du langage. Verdier.

Montandon, A. (1999). *Écrire la danse*. Presses Universitaires Blaise Pascal.

Sendak, M. (1954). *I'll Be You and You Be Me*. Harper & Brothers.

Sendak, M. (1963). *Where the Wild Things Are*. Harper & Row.

Sendak, M. (1988). Caldecott & Co., *Notes on Books and Pictures*. Michael di Capua Books.

Tardif, P. et Pagès L. (2015). *Danser avec les albums jeunesse*. Réseau Canopé.

Valéry, P. (1998). *Degas Danse Dessin* [1938]. Gallimard.

Warburg, A. (2007). *La naissance de Vénus et Le Printemps de Sandro Botticelli*. Allia.

Warburg, A. (2012). *L'Atlas Mnémosyne*. L'écarquillé.

Published in : CHANTRAINE BRAILLON, Cécile ; CHAZALON, Elodie ; MONTEIRO, Eric (dir.), *Performance dans les Amériques. De 1950 à nos jours*, Editions des archives contemporaines, ISBN : 9782813004529, doi : 10.17184/eac.9782813004529