

Dossier de présentation

Le terme des habitantes

Note d'intention



Un film de Mirabelle Perot, 2023

Introduction

S'INTRODUIRE ?

T

out au long du film, il y a des limites à ne pas franchir : le cadre du décor, la porte d'entrée du château, le vernis sur le sol, la nourriture sous cloche, la combinaison en élasthanne des habitantes,... C'est dans les registres de la censure et du contrôle que s'inscrivent les répétitions absurdes du bal des habitantes. Dévouées, acharnées, elles s'entraînent, et tournent en rond, jusqu'à que leurs pas incessants creusent le sol, et laissent une marque évidente. La ronde dessine les contours de ce qu'elles évitaient depuis le début : après les répétitions, il y a le bal.

Pourtant, Vilène l'affirme : « *j'ai tellement hâte de danser* ». Alors, Rineguedebelle dévore les habitantes. Car leurs ventres qui gargouillent réveillent leurs corps, et l'attente du bal révèle leur envie de danser... avec le prince.

Mais « *on ne peut totalement éteindre le feu qui nous brûle* ». À la fin du récit, Rineguedebelle assiste à une scène de danse, où des figurants sans « e », aux costumes de princes et de chevaliers, dansent avec des silhouettes de princesses. Unique représentation masculine dans le récit. Le métal de Rineguedebelle se met à rougir, puis à fondre.

Or, c'est un conte de fées : une histoire de bal et de princesse par définition. Ce que l'on attend du récit semble concorder avec les fantasmes des habitantes. Alors pourquoi cacher ou chasser les projections dans le bal ?

Ce récit est une auto-fiction. Sous le masque de mes habitantes, j'incarne ma propre poupée. Je suis à la fois Rineguedebelle, Weranda, Fragolina, Vilène et la conteuse : réalisatrice, actrice et spectatrice de ma propre histoire. Dans ce monde fermé sur moi-même, plus rien ne peut pénétrer. Les habitantes le répètent : il y a des limites à ne pas franchir.

Alors, fermons la porte de la salle de bal, et répétons. Tirez avec moi le grand rideau devant la scène, et l'on jouera ensemble. Faisons semblant qu'il n'y a rien à projeter dans ce bal, ni fantasmes ni désirs. Car moi, j'ai entendu trop d'histoires contemporaines qui ne sont pas des conte de fées. Et j'ai toujours eu l'impression qu'être une ogresse c'était mal, mais que vouloir être une princesse était pire, car c'est bien ridicule d'attendre un prince de nos jours.

LA MATIÈRE

La gamme colorée donne le ton du récit, et permet également de distinguer les personnages et les fonctions. Il y a d'abord la toile verte des décors, le vert d'un paysage intérieur, que l'on retrouvera également dans le costume de Weranda, celle-ci faisant une distinction confuse entre son corps et son environnement (elle est après tout une « habitante »).

Le rose sera la couleur de Fragolina, et de Fragolina uniquement, permettant de la distinguer clairement. Mais le rose est aussi la couleur souvent assignée aux filles. Une manière de souligner la performativité genrée des habitantes, dont Fragolina, longs cheveux et fesses trémoussantes, en est la représentante la plus edulcorée. Elle sera par ailleurs associée au silicone, manipulé avec une technique mélangé à de l'acrylique, dont j'ai l'habitude, et qui donnera des allures de chewing-gum à la robe de Fragolina. Les gros plis de la grande robe figés dans le registre de l'artificiel.

Il y aura ensuite une palette allant de l'écrù au beige : de la toile à la chair. Dans les costumes comme les décors, ces couleurs se confondent, comme les habitantes se confondent au lieu. Chez Vilène, cette palette est utilisée dans une accumulation de matières transparentes et fragiles, laissant apparaître le simulacre de corps de l'habitante. Une vision terrifiante pour Rineguedebelle, qui a décidé de ne faire apparaître que la surface pour ne pas voir l'organique.

Rineguedebelle et ses clochettes seront caractérisées d'avantage par une matière : le métal. Un métal gris et froid, contrastant avec la gamme colorée sucrée de pastels chaudes. Le métal est la représentation de la volonté de fer de Rineguedebelle, et de sa froideur. Sauf que le métal peut rougir et fondre...

On en vient ainsi aux dernières gammes de la palette : le orange, tirant du jaune au rouge. Proches de la couleur de la mirabelle (mon prénom), elles viennent ponctuer le récit pour mettre en évidence certains éléments, et notamment le feu, celui qui brûle et achève le récit.

Outre les costumes et décors, le film sera l'occasion d'une production plastique riche : marionnettes et pantins, masques, peintures et sculptures, accessoires épithètes,...

Le rapport à la matière est donc omniprésent dans le récit. Les matières organiques telles que la peau, sont remplacées par des matières artificielles : une combinaison en élasthanne recouvre le corps des habitantes, pour ne rien laisser apparaître.

Vers la fin du récit, la toile, le silicone et le métal sont accompagnées d'une nouvelle matière : la pâte. Pâte à modeler, pâte à sel, pâte à gâteau, pâte à pain. C'est de cette matière que seront composées les habitantes dévorées par Rineguedebelle : vert, rose et beige pâte d'amande, elles sont assimilées à des pâtisseries, mais toujours non constituées de chair. Car cette dévoration n'est pas charnelle. Variation d'un même simulacre de corps, c'est comme si Rineguedebelle engloutissait des parts d'elle-même.

« Le corps échappe à ses frontières, il avale, engloutit, déchire le monde, le fait entrer en lui, s'enrichit et croît à son détriment. »



Mikhail Bakthine, *L'œuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, page 280

Pour Rineguedebelle, cette dévoration est dans un premier geste, une volonté de censure : certains mots ne doivent pas être dits, certains événements ne doivent pas être vécus, certaines choses ne doivent pas être ressenties. Pourtant, ce même geste l'amène à une confusion si grande, que Rineguedebelle décide de quitter le château pour se rendre dans la forêt noire, le lieu de l'inconnu dans Miratopia. En réalisant la dévoration des habitantes, elle se sent prête à faire rentrer le monde en elle, et à s'y mêler.



▲ Mirabelle Perot pour Temple Magazine, *Sampuru*, 2023, détail de lingerie en silicone



▲ Domenico Ghirlandaio, *Adoration des mages*, détail, 1487, Galerie des Offices, Florence

CADRER LE RÉCIT

Le film s'ouvre sur les répétitions de l'entrée dans la salle bal. Tour à tour, Vilène, Fragolina, Weranda et Rineguedebelle montent les escaliers permettant d'accéder à la porte de la salle de bal, puis viennent saluer au milieu de la scène. Rineguedebelle y traque le moindre geste de travers, la moindre parole qui déborde, puis ajuste ou recadre sans cesse le moment.

Ainsi, la construction du cadre et la photographie se conçoivent en même temps que le décor, pour un film entièrement tourné en studio. Au plateau vidéo des Arts Décos, seront filmées les scènes de banquet et de couloir, le livre-théâtre des marionnettes, les décors abstraits des scènes de forêt, et la salle de bal. La quasi entiereté des décors encadrent l'image, la structure par des murs, des plafonds ou des sols dont on aperçoit la tranche épaisse, comme un contour à ne pas franchir. Ces décors s'apparentent à une scène de théâtre et s'inspirent de l'iconographie occidentale du début de la Renaissance.

Au début du film, la salle de bal prend la forme d'une maison à trois murs, entre décor scénique, maison de poupée et tableau. On y retrouve fortement la référence à cette période de l'histoire de l'art, faisant suite à l'abstraction de l'espace et sa hiérarchisation symbolique de la période médiévale. Ainsi, certaines des premières peintures datées de la Renaissance proposent un début de perspective tout en gardant un rapport symbolique à l'espace. C'est ce que l'on retrouve dans ce premier décor de salle de bal : les habitantes faisant l'action remplissent le décor de la maison, du sol au plafond, comme des personnages prenant trop d'importance, tandis que les habitantes dans l'attente restent représentées à une échelle nettement plus modeste.

Le choix d'une courte focale accompagne ce cadrage. L'entiereté de la scène est visible, et la lumière est uniforme. La hiérarchisation des personnages est suggérée par les échelles, pourtant, toutes les actions prennent la même importance : on voit autant Vilène saluant sur la scène, que le regard désaprobateur de Rineguedebelle.

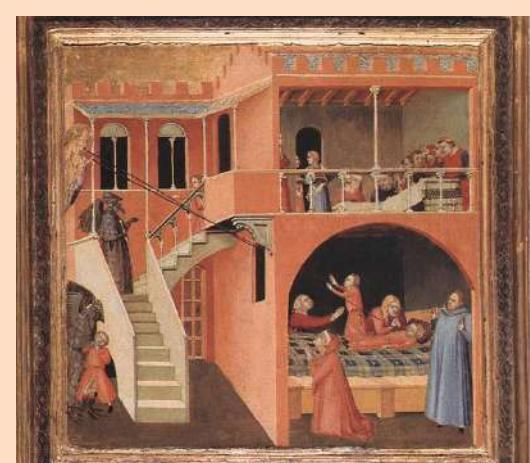
Celle-ci prend en effet le rôle de la metteuse en scène. Ce cadrage est le sien, et lui permet un regard omniscient sur la scène. Tandis que le texte commence à lui échapper, Rineguedebelle tente de garder le contrôle par le montage : elle coupe les plans larges en tapant sur sa robe ou en secouant les clochettes, et insère des gros plans de ses gestes violents. Alors que le récit évolue, les décors et les dialogues continuent à lui échapper. Les insères de gros plans se font alors de plus en plus fréquents, lui permettant de couper l'action ou les paroles des habitantes.



▲ Anonyme, *L'Annonciation*, fresque de la basilique Santa Maria Novella, Florence



▲ Piero del Pollaiolo, *Les vertus*, 1470, Galerie des Offices, Florence



▲ Ambrogio Lorenzetti, *Storie di San Nicola*, 1332, Galerie des Offices, Florence

INCARNATIONS ET MASCARADES

Les costumes jouent un rôle essentiel dans la construction des personnages de l'histoire. D'abord, ils placent le contexte : les habitantes répètent un bal, alors il leur faut de grandes robes, des robes de princesses même, puisque c'est le titre de Rineguedebelle. Les costumes s'inspirent ainsi librement de la garde-robe féminine de cours du XVe au XVIIe siècles environ. Ce sont des robes de parade : imposantes mais aussi contraignantes, limitant les mouvements des habitantes. Après tout, elles ne dansent jamais.

Sous leurs grandes robes, les habitantes porteront, comme il a été dit précédemment, des combinaisons en élasthane de couleur beige. Celles-ci recouvriront l'entièreté du corps : des chaussettes à la cagoule en passant par les gants. Les visages, non couverts par les combinaisons, le seront par des masques en latex, moulés sur les visages des différentes comédiennes : ne laisser aucun morceau de peau visible, aucune possibilité d'un corps réel.

Ce choix de costumes oppressants est aussi celui d'opposer ces corps contraints aux corps grotesques de Mikhaïl Bakhtine. Celui-ci écrit dans *L'oeuvre de François Rabelais* :

« À la différence des canons modernes, le corps grotesque n'est pas démarqué du restant du monde, n'est pas enfermé, achevé ni tout prêt, mais il se dépasse lui-même, franchit ses propres limites ».

Le corps, chez Rabelais, s'inscrit dans un procédé folklorique traditionnel, caractéristique du carnaval. Et c'est bien au carnaval qu'empruntent les costumes des figurants masculins. Ce sont des princes, des Saint Jean-Baptiste, des chevaliers, des Peter Pan et des Arlequins. Ils portent des masques, comme les habitantes. Mais ce ne sont pas des masques d'eux-mêmes, comme une couche épaisse permettant de délimiter la vie organique du monde extérieur. Ce sont des masques de personnages préexistants, des stéréotypes masculins. Le costume met ici en évidence l'absence dans le récit de présence masculine. C'est un récit genre, de bal, de princes et de princesses. Et contrairement aux habitantes, les figurants ne portent pas de combinaison : dans les fentes des tissus, apparaît la peau. Le « carnabal », comme un « bal de la chair » redouble la place du corps dans le récit. Cependant, Rineguedebelle n'entre pas dans la danse, et les figurants masqués ne semblent ainsi pas complètement incarnés. Une distance est gardée. Ici n'est pas le rôle de Rineguedebelle. Faisant retentir ses clochettes, son rôle est d'avantage celui d'une passeuse. Comme un rite où l'on basculerait de Miratopia au monde réel.

► Mikhaïl Bakhtine, *L'oeuvre de François Rabelais et la culture populaire au Moyen Âge et sous la Renaissance*, page 35

▼ Carnaval de Schemnbart, 1540, Nuremberg



▲ Charles-Germain de Saint-Aubin, *Dame en robe de cour* 18e siècle, vers 1787, Les Arts Décoratifs, Paris



ABSENCE DU CORPS

Le rapport au corps éprouvé par les habitantes étant dans un premier temps le mien, il fut évident de faire un choix d'interprètes dont le gabarit se rapprocherait du mien : de très petite taille (nous faisons toutes 1m52 !), mais plutôt robuste ou musclé, avec des os larges ou de la chair, du gras. Quatre interprètes pour quatre personnage, mais aucune assignation à un rôle : une manière de ne toujours pas définir vraiment les corps de ces habitantes. Une manière aussi de jouer avec les qualités de corps et de mouvements de chacune. En effet, les histoires et parcours personnels de chacune permettent d'imaginer un répertoire large, pouvant être associé à chacune des habitantes selon le moment convenu.

La thématique du bal et la large présence de la musique souligne encore une fois l'importance de l'écriture du mouvement. Les habitantes se déplacent dans l'espace, elles paradent, défilent, saluent... sans jamais entrer dans la danse. Cette retenue chorégraphiée est bien-sûr, encore une fois, cadrée par les costumes, qui réduisent les possibilités de mouvements.

Un moment pourtant s'écarte étrangement de cette rigidité mouvante : la danse de l'entremet. Lors du banquet, Fragolina est tirée de sa chaise puis déposée au centre de la pièce. Elle y danse « l'entremet », une interlude musicale entre deux plats. Les habitantes ignorent ce qu'est un entremet, tout comme elles ignorent dans quel registre s'inscrivent les mouvements sensuels de Fragolina. Elle bouge les fesses, ondule et minaudé. Ce moment semble incongru, déplacé. Et pourtant, le répertoire de gestes que Fragolina reprend appartient à une performativité du féminin, à laquelle les habitantes s'assignent. Après tout, ce sont des princesses de contes de fées, dans de grandes robes de bal.

C'est dans ce contexte là que le personnage de Fragolina avait été conçu, s'appuyant notamment sur les travaux de la théoricienne Judith Butler.

« Le genre n'est pas notre essence qui se révèle de nos pratiques ; ce sont les pratiques du corps dont la répétition institue le genre. (...) Le genre est l'effet des normes de genre. (...) Le corps existe, mais il est le produit d'une histoire sociale incorporée. »

Les habitantes performent leur genre et inscrivent leurs corps dans une histoire du féminin indétachable du politique.

L'écriture du mouvement s'inscrit aussi dans l'utilisation des marionnettes et pantins. Dans la première partie du film, des marionnettes à gaine représentant les habitantes, investissent l'histoire des rencontres avec l'inhabitante. Cette manipulation faite à la main opère une réduction conséquente des mouvements du corps humain : seuls le tronc, les bras et la tête subsistent. Dans la deuxième partie du récit, Vilène et Rineguedebelle sont remplacées par des pantins lors des répétitions de l'entrée dans le bal. Rineguedebelle peut ainsi observer avec distance sa mise en scène. Mais c'est aussi une mise à distance de son corps. Rineguedebelle se laisse incarner par une poupée. Tirée par des fils, elle danse dans les airs. Rineguedebelle semble faire référence au dramaturge et marionnettiste Heinrich von Kleist :

« Les mouvements de la poupée seront toujours supérieures en grâce à ceux d'un bon danseur. L'artifice qui consiste à suspendre la poupée délivre celle-ci de l'apesanteur ». ▶

Mais ce serait une lecture tronquée de la part de Rineguedebelle. Car quelques pages plus loin, on peut lire :

« Ce ne sont pas seulement les corps qui sont pesants, ce sont les sédiments qui pèsent sur la conscience et l'aliènent dans la culpabilité ». ▶

« Avoir conscience c'est avoir honte. Pourquoi ? Dès que la vigilance s'éveille, dans un corps entraîné, le mécanisme se dérègle, la grâce s'en va ». ▶

Rineguedebelle fuit le corps qui lui semble trop lourd. Elle en oublie que ce corps est couvert d'une robe en métal.

L'emploi de marionnettes et de pantins s'inscrit ainsi dans cette logique : multiplier les représentations des habitantes pour manifester la volonté de maintenir le corps absent.

Une volonté mise à l'épreuve dans l'épilogue du film, dans lequel on découvre le visage et le corps de la conteuse. Elle ne porte ni combinaison, ni robe de bal. Elle porte des vêtements contemporains, signe que son corps s'inscrit dans un espace-temps du réel.



▲ Guignolet, marionnette traditionnelle du théâtre de Guignol, XVIIIe siècle, BNF

Judith Butler, *Trouble dans le genre*, Préface

Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre : le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, page 27

Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre : le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, pages 30-31

Claude Gaudin, *La marionnette et son théâtre : le « théâtre » de Kleist et sa postérité*, page 27

LE SON DES CLOCHETTES

U

ne voix sans corps ouvre le récit : elle chante la genèse de l'habitante, puis raconte son devenir. Cette voix désincarnée est la mienne. Par quelle autre voix raconter mon histoire ? Elle met en évidence le titre du film : le « terme », comme une tentative locace de définir ces habitantes et leurs contours.

De plus, le récit s'ouvre sur le célèbre « Il était une (première) fois », le film emprunte beaucoup au conte, un type de récit dont la tradition fut d'abord orale.

La version écrite de *Le terme des habitantes* empruntent également beaucoup au théâtre. J'ai voulu garder les didascalies du texte, en les faisant chanter par la conteuse. Dans les répétitions du bal, ce n'est pas tant l'action et le geste qui priment. L'importance est placée dans l'intention desdites actions et gestes : répéter, encore et encore, pour avoir la certitude de faire de son mieux, de présenter le spectacle le plus grandiose. Les didascalies chantées deviennent une rengaine répétitive, lassante, innarrable. La petite mélodie se transforme en cacophonie cauchemardesque. Car Rineguedebelle oublie qu'elles ne répètent pas pour un spectacle, mais pour un bal : la danse ne s'observe pas, elle s'éprouve.

Les habitantes qui dialoguent, la conteuse qui chante et raconte, le son des clochettes, le bruit du métal et les gargouillements du ventre de Rineguedebelle créent un symphonie permanente. Film bavard, les mélodies et les paroles cadrent le récit, le remplissent. C'est une forme de censure : remplir pour ne pas avoir la place ou le temps de raconter autre chose, d'utiliser d'autres mots.

Ma voix, qui introduit et conclue le récit, fait écho au son des clochettes : une petite mélodie aigue, mignonne, mais qui peut vite devenir agaçante, ou ridicule. Une cloche qui sonne est le signal d'un événement important, que cela soit heureux ou malheureux. Mais qui fait attention au son des clochettes ? Je souhaitais leur redonner une dimension plus grave et importante. Dans le film, Rineguedebelle (*ring the bell*, ici « sonne la clochette »), fait retentir les clochettes pour tenter de censurer certaines actions. Mais paradoxalement, ce retentissement est aussi la manifestation d'une présence : la volonté de raconter son histoire, et de faire entendre sa voix, aussi aigue soit-elle.

*Il était une première fois
Était-ce vraiment la première fois
Qu'une habitante n'habitait rien
Naître sans corps, être sans fin*

*Le récit l'amenait au bal
Vers un spectacle monumental
Où s'édifient les habitantes
Une distribution évidente*

*Elle fut nommée Rineguedebelle
Une ascension en décibels
L'habitante que l'on sacra
En princesse de Miratopia*

*Ouverture du corps de l'histoire
Aux limites de ma mémoire
Les frontières à ne pas franchir
Je ne pourrais pas vous les dire*

*Car ma voix est impénétrable
Et ma matière est impalpable
Les clochettes sonnent à l'unisson
C'est l'heure des répétitions*

*Il faudra entrer dans la danse
Battre le fer et la cadence
Dans un mouvement infatigable
L'infini en octosyllabe*

*Mhmhmhm mhmmhmmh
Mhmhmhm mhmmhmmh
Aller plus bas dans les octaves
Chanter d'une voix bien plus grave*

*Ouverture du corps de l'histoire
Aux limites du désespoir
Les frontières à ne pas franchir
De susciter votre désir*

*Car ma voix est impénétrable
Et ma matière est impalpable
Les clochettes sonnent à l'unisson
C'est l'heure de passer à l'action*

*Il faudra entrer dans la danse
Battre le fer et la cadence
À force de définir les termes
Il faudra bien y mettre un terme*



▲ Sonnaille en bétail, Musée Basque, Bayonne