

Synergie perturbatrice entre danse et philosophie

UMWELT ET TURBA DE LA COMPAGNIE MAGUY MARIN

Dans quelle mesure certaines propositions de la scène chorégraphique contemporaine pourraient-elles contribuer à redéfinir aujourd'hui ce qu'Arthur Danto désignait à la fin des années 1980 par les termes d'« art de la perturbation » ? Actuellement, dans le champ de la danse contemporaine, une approche matérialiste fondée sur le corps comme immanence, *matière* et *présence*, semble dominer chez les artistes et les chercheurs¹, ceux-ci invitant le spectateur à renoncer au tout intelligible pour s'abandonner à la seule expérience sensible. Pour autant, tous les danseurs et chorégraphes ne renoncent pas à explorer, voire à approfondir les relations entre corps et pensée, à faire le pari de l'efficacité intellectuelle de la danse comme de son efficacité sensible. Y-a-t-il là matière à « perturbation » ?

Afin de répondre à cette question, nous nous intéresserons à deux créations de la Compagnie Maguy Marin qui, à l'intérieur du champ institutionnel de production et de diffusion de la danse, ont provoqué, il y a peu encore, du désordre. Un tel phénomène est d'autant plus surprenant que le spectateur de la scène contemporaine rompu à toutes sortes d'expérimentations, voire de provocations, semble de plus en plus difficile à « perturber ». Dans ces créations marquées par l'hybridité, l'intention chorégraphique mêle différents médiums, la danse s'y déterritorialisant vers le théâtre, la performance et les arts visuels. Si cela n'a rien d'exceptionnel dans la création contemporaine, ces œuvres ont pourtant provoqué des tensions avec une partie du public et suscité la fri-

losité de certains lieux de diffusion. Malgré la reconnaissance internationale et institutionnelle de la Compagnie Maguy Marin, *Umwelt*² au moment de sa création, en 2004, transforme soir après soir la salle en champ de bataille. Dans le documentaire de Marie-Hélène Rebois, *La Danse Cachée*, Maguy Marin revient sur l'agitation qui a entouré la présentation de ce spectacle : des spectateurs se lèvent, invectivent les interprètes, puis certains « montent sur le plateau et [...] crient "Vive le ballet³ !" », obligeant la chorégraphe à intervenir pour faire évacuer une partie de la salle. Avec la création de *Turba*⁴ en 2007⁵, l'histoire se répète : des spectateurs quittent leur fauteuil ou manifestent bruyamment leur mécontentement.

Frustration de « balletomanes » ? Simple difficulté d'étiquetage ? Problème de lisibilité des œuvres ? Pourquoi ces créations ont-elles provoqué la perturbation dans le champ chorégraphique et, plus généralement, dans le champ de l'art, conduisant certains spectateurs à développer des conduites transgressives à leur tour perturbatrices ? Comme nous allons tenter de le montrer, l'*indisciplinarité* marquée de ces œuvres ne suffit sans doute pas à expliquer leur puissance de trouble à l'heure où, comme le constate Danto lui-même, « il se pourrait que l'art [...] ne soit que

1. Voir notamment les propos de Philippe GUISGAND dans « Ce que la danse nous fait plutôt que ce qu'elle nous dit », *État des lieux de la danse*, entretien avec Agnès Santi publié le 30 novembre 2011 sur le site de *La Terrasse*, <<http://www.journal-laterrasse.fr/avignon/>>, consulté le 08/07/2014.

2. Création de la Compagnie Maguy Marin, *Le Toboggan*, Decines, 2004, reprise en novembre 2013 au Théâtre Garonne de Toulouse et en tournée depuis.

3. Maguy MARIN dans *Maguy Marin, la danse cachée*, documentaire couleur de Marie-Hélène Rebois, Daphnie Production, CCN Rillieux-la-Pape-Compagnie Maguy Marin, 2009.

4. Création de la Compagnie Maguy Marin, conception et réalisation de Denis Mariotte et Maguy Marin, Festival de danse de Cannes, Cannes, 2007.

5. Voir notamment le témoignage de Yoann MOREAU : « *Turba*, un spectacle transgressé », papiers-laboratoire, éditions-papiers.org/laboratoire/turba-un-spectacle-transgresse, soumis le 8/2/2009.

déstabilisation et qu'il doive sa pérennité au souvenir des frontières que personne ne peut plus respecter¹ ». En revanche, la force dissensuelle de ces deux créations et leur ambition philosophique perturbent la réception et rompent avec l'horizon d'attente du spectateur de la scène chorégraphique contemporaine.

Une indisciplinarité perturbatrice ?

Dans *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Danto distingue les œuvres qui *dérangent* « parce que ce qu'elles montrent est dérangeant, tout comme l'est leur manière de le montrer² » de « l'art de la perturbation » qui renvoie à des propositions artistiques souvent exécutées de manière « improvisée et bâclée », « qui comportent une certaine menace, voire promettent un certain danger, et [...] compromettent la réalité avec une force que les arts plus fortement implantés et leurs descendants ont perdue³ ». Rien de tout cela, *a priori*, dans les deux créations qui nous intéressent. *Umwelt* et *Turba* sont des pièces chorégraphiques qui ont été créées au Centre Chorégraphique National de Rillieux-la-Pape que dirige alors la chorégraphe Maguy Marin. C'est donc au cœur du réseau institutionnel de la danse contemporaine qu'elles sont élaborées, au cœur du réseau institutionnel qu'elles sont diffusées, dans le cadre de festivals de danse, très souvent, et dans des théâtres subventionnés. Difficile aussi d'y voir des œuvres « improvisées », encore moins « bâclées », tant s'y déploie une maîtrise évidente de tous les paramètres scéniques due à trois décennies d'expérience et à la mise à disposition par le CCN de moyens importants.

En revanche, *Umwelt* comme *Turba* constituent des formes hybrides dans lesquelles l'art chorégraphique investit d'autres disciplines artistiques, cherchant à « incorporer de l'autre, s'altérer, sans s'identifier à lui⁴ » et où la danse semble

absente. *Umwelt*, œuvre chorale pour neuf interprètes, se présente comme un montage rythmé de « vignettes », d'« actions qui viennent comme des images⁵ » avec pour paysage sonore le bruit assourdissant d'un unique accord produit par trois guitares électriques posées sur l'avant-scène. Inspirée pour ce spectacle par le concept spinoziste de *conatus*⁶, Maguy Marin souhaite montrer comment tout être vivant « s'efforce de persévérer dans son être ». Pour cela, elle donne à voir un véritable paysage humain à travers une pluralité de figures accomplissant des gestes et des actions ordinaires (croquer une pomme, mettre un casque, enfiler une blouse, prendre un cachet, lire le journal...). Seules ou démultipliées, ces figures apparaissent et disparaissent par les interstices ménagés dans un dispositif composé d'une cinquantaine de panneaux réfléchissants disposés en quinconce au fond de la scène. Au fil du spectacle, les innombrables éléments de costumes et accessoires circulent d'un interprète à l'autre sans distinction d'âge ou de sexe, ce qui fait surgir des images de plus en plus insolites : aux figures familières (roi, ouvrier, mariée, médecin, starlette, boucher...) se mêlent peu à peu des figures composites, burlesques ou poétiques. À la manière de la fugue musicale, figures, gestes et actions reviennent au fil du spectacle comme autant de thèmes déclinés selon d'infinies variations. À la fin, l'avant-scène est jonchée d'objets et de débris témoignant du passage de ces bribes d'existences.

Comme *Umwelt*, *Turba* est une pièce chorale pour onze interprètes qui évoluent dans un dispositif scénique constitué de trente praticables noirs quadrillant le plateau de façon strictement géométrique. Presque étrange à la splendeur baroque, *Turba* se présente comme un assemblage d'éléments hétérogènes au croisement de la danse, du théâtre et des arts visuels, avec le lyrisme comme horizon commun : « une affirmation du multiple

1. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, Cl. Hary-Schaeffer (trad.), Paris, Seuil, 1993, p. 154.

2. *Ibid.*, p. 156.

3. *Ibid.*, p. 154.

4. Boris CHARMATZ, cité par François FRIMAT dans *Qu'est-ce que la danse contemporaine ?*, Paris, PUF, 2010, p. 15.

5. Expressions utilisées par Maguy Marin pour désigner les images d'*Umwelt* dans *La Danse Cachée*, *op. cit.*

6. Le *conatus*, terme latin qui signifie « effort », est un concept central de *L'Éthique* de Spinoza. Voir *L'Éthique*, III, proposition VI : « Toute chose, autant qu'il est en elle, s'efforce de persévérer dans son être ».

comme source de joie¹. Véritable hymne à la nature inspiré du *De rerum natura* du poète latin Lucrèce, *Turba* tente de rendre sensible la *turbulence* invisible du monde : « diversité des espèces, diversité des individus, diversité des parties qui composent un individu² ». Comme Lucrèce au chant I, Maguy Marin nous invite à partager son émotion devant le spectacle de la nature où « tout éclot quand les temps sont venus », où « la terre vivace élève sans danger les tendres créatures jusqu'aux rives du jour³ ». En même temps, dans la pure tradition épicurienne, la chorégraphe cherche à rendre sensible l'idée que, sous la diversité apparente, un « matériau fixe préside à toute création ». Ainsi, « rien [...] ne peut naître de rien » et « rien donc ne peut jamais retourner au néant⁴ » ; il faut accueillir la mort avec sérénité. *Turba* est entièrement conçu comme un montage de « tableaux vivants » cadrés par la lumière, montage rendu sensible par une rythmique discontinue : alternance entre noir et lumière, musique et silence, ralentis et accélérations, immobilité et mouvement, jeu et non jeu. Toujours à vue, les interprètes se transforment en une série de figures familières⁵ en endossant sur leur tenue quotidienne des costumes-panoplies auxquels s'ajoutent des perruques synthétiques, des postiches, des maquillages épais qui recouvrent les visages comme des masques, autant d'éléments qui contribuent à la théâtralité et à la picturalité du spectacle. Là, alors que de larges extraits du poème de Lucrèce sont énoncés en scène, le mouvement dansé ne subsiste qu'à l'état de trace.

Travaillé de l'intérieur par les modèles pictural et théâtral, le langage chorégraphique se trouve donc dans les deux spectacles profondément altéré. Si l'écriture chorégraphique reste lisible dans l'organisation extrêmement rigoureuse des corps dans l'espace et le temps, la danse, quant à

elle, y devient indiscernable : *Umwelt* et *Turba* mettent en scène des danseurs et danseuses qui ne *dansent* pas au sens où l'on n'y trouve ni « l'expressivité intense du mouvement dansé⁶ », ni la dépense énergétique des corps, ni les techniques virtuoses acquises au prix de longues heures de travail. Pour autant, doit-on considérer que la danse, déterritorialisée vers les arts visuels, le théâtre, la performance, s'y trouve redéfinie « d'une manière si héroïque qu'elle [provoque] des désordres sérieux le long des lignes de démarcation qui avaient été stables pendant si longtemps qu'elles avaient fini par être considérées comme des frontières naturelles⁷ » ? Cette « redéfinition héroïque » est-elle à l'origine de la réception difficile qu'ont rencontrée ces deux spectacles dans la mesure où elle tend à rendre la danse méconnaissable, voire indiscernable ?

Afin de mesurer l'écart esthétique provoqué par *Umwelt* et *Turba*, il importe de revenir brièvement sur l'horizon d'attente⁸ du public de la scène chorégraphique contemporaine. Certes, dans *Umwelt* et *Turba*, le processus d'hybridation participe d'une dynamique exploratoire par laquelle l'art chorégraphique expérimente ses frontières et sa spécificité propres⁹ au frottement de l'altérité. Mais en cela la démarche expérimentale de Maguy Marin ne se distingue pas radicalement de celle des chorégraphes de sa génération qui ont rejeté avec force dès le début des années 1970 « toute assignation à résidence dans un territoire fini et défini par d'autres qu'eux-mêmes¹⁰ » et revendiqué leur art comme territoire d'expérience. Résolu-

1. Note d'intention de *Turba*, consultable sur le site de la compagnie, <<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/>>, consulté le 08/07/2014.

2. *Ibid.*

3. LUCRÈCE, *De la nature*, J. Kany-Turpin, (trad.), Paris, GF, 1997, p. 63. Extrait du chant I (v. 177-179) énoncé en scène dans *Turba*.

4. *Ibid.*, v. 205 et 237, p. 65.

5. Poète romain, « Poilus », nymphettes, anges, moniales, conquistadors, cardinaux, Ménines...

6. Julia BEAUQUEL, « La danse a-t-elle une philosophie ? » dans *Philosophie de la danse*, ouvrage collectif, J. Beauquel et R. Pouivet (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2010, p. 7-8.

7. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 153.

8. Sur les notions d'« écart esthétique » et d'« horizon d'attente », voir l'ouvrage de Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, Cl. Maillard (trad.), Paris, Gallimard, 1978.

9. *A minima*, on peut définir l'art chorégraphique comme une exploration des possibles du corps aux prises avec le temps et l'espace.

10. Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, Librairie de la danse/Art nomade (éd.), 1995, p. 40.

ment *contemporaine*, la Nouvelle Danse Française dont Maguy Marin est une des figures historiques s'est dès l'origine voulue « révolutionnaire », c'est-à-dire en « rupture avec une histoire, une tradition ou un corps d'habitudes¹ ». Quarante ans plus tard, de façon peut-être encore plus radicale, les chorégraphes contemporains se défient des étiquettes au point de refuser toute définition essentialiste ou fixiste de la danse. Selon François Frimat,

la question même « Qu'est-ce que la danse ? » induit autant une perspective de reconnaissance que d'exclusion. Le mouvement créateur récent la refusera autant pour le risque identitaire qu'elle comporte que pour les effets d'exclusion, trop facilement induits ou instrumentalisés par l'institution politique².

C'est pourquoi, pour les chorégraphes contemporains, le corps constitue souvent le plus petit dénominateur commun entre des créations hybrides très diverses, constat qui conduit François Frimat à proposer pour la danse contemporaine une définition très minimaliste : « ce qui répond à une intention précise : faire actualité dans notre présent immédiat à partir du corps comme paradigme de l'investissement de tout médium³ ».

Ainsi, au moment de la création d'*Umwelt* et de *Turba*, le public de la scène chorégraphique contemporaine a déjà pu se frotter à de nombreuses propositions où le mouvement dansé dans sa qualité rythmique, son amplitude, voire sa virtuosité a disparu, à des propositions où la danse comme art du mouvement et de la dépense se trouve radicalement redéfinie – reclassification que certains journalistes ont d'ailleurs désignée au cours des années 1990 par l'expression paradoxale de « non-danse ». Au début des années 2000, ni l'hybridité, ni la ligne de fracture ouverte entre la danse et la chorégraphie ne constituent donc pour le spectateur une réorientation radicale « vers l'ho-

rizon d'une expérience encore inconnue⁴ ». Ajoutons que l'hybridité de la forme scénique nous semble d'autant moins suffire à expliquer la puissance perturbatrice de ces œuvres auprès du public que le décloisonnement entre les arts est aujourd'hui une pratique si courante qu'elle semble caractéristique de la postmodernité ; elle a donné naissance à nombre de créations « indisciplinaires », pour reprendre le concept imaginé par Jean-Marc Adolphe comme axe éditorial de la revue *Mouvement*. Pour désigner les productions artistiques contemporaines, le terme « hybride » est aussi devenu très courant, notamment dans les arts plastiques et les arts de la scène, même s'il désigne plus particulièrement des créations ayant recours aux nouvelles technologies et notamment à la technologie numérique. Plus encore, certains théoriciens contemporains considèrent la distinction entre les arts comme désormais « obsolète » : ainsi, le chercheur Hans-Thies Lehmann définit le « théâtre postdramatique » comme « point de rencontre des arts⁵ », englobant le théâtre et la danse contemporaine sous une unique dénomination dans laquelle le mot « danse » disparaît purement et simplement. Signe des temps ? Comme l'explique Emmanuel Molinet dans un article en 2006, les mots « hybride » et « hybridation » prolifèrent également hors du champ artistique, en lien avec les phénomènes de mondialisation et de globalisation :

Le terme hybride, s'il est devenu un terme courant en étant aussi bien utilisé dans le secteur des nouvelles technologies, de la stratégie, de l'économie, que dans le secteur du management – on parle de forme, de configuration, d'organisation hybride – agit également comme révélateur d'un monde qui se modélise, se structure à partir d'un modèle de pensée politique⁶.

1. François FRIMAT, *Qu'est-ce que la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*, op. cit., p. 6.

2. *Ibid.*, p. 12.

3. *Ibid.*, p. 17.

4. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, op. cit., p. 58.

5. Hans-Thies LEHMANN, *Le Théâtre postdramatique*, Paris, L'Arche, 2002, p. 41.

6. Emmanuel MOLINET, « L'hybridation : un processus décisif dans le champ des arts plastiques », *Le Portique* [en ligne], 2-2006, mis en ligne le 22 décembre 2006, <<http://leportique.revues.org/851>>, consulté le 08/07/2014.

Selon lui, cette prolifération de l'hybride pourrait donc correspondre à un phénomène récent de surexposition et de valorisation ; et dans le champ de l'art, elle répond peut-être, comme le suggère Isabelle Barbéris, à une nécessité actuelle de « représenter et de ressaisir un monde “élargi” [...] et éclaté¹ ».

La perturbation comme *dissensus*

Au début des années 2000, l'hybridité fait donc partie de l'horizon d'attente du spectateur de la scène chorégraphique contemporaine. C'est pourquoi, quand bien même perturberait-elle la forme et les frontières identitaires prétendument « naturelles » par lesquelles un art tend à se définir dans sa spécificité, elle ne perturbe ni nécessairement, ni automatiquement la réception ou la reconnaissance institutionnelle de l'œuvre ainsi produite. Selon nous, si *Umwelt* et *Turba* sont perturbatrices, c'est plutôt qu'elles se distinguent à la fois des productions de la culture de masse et de celles de la danse contemporaine « labellisée » ; c'est qu'elles rompent avec une forme de *consensus* ayant pour corollaire la « disparition du politique² ». Selon Jacques Rancière, le consensus est un régime du sensible « où les parties sont présupposées déjà données, leur communauté constituée et le compte de leur parole identique à leur performance linguistique³ ». Or, *Umwelt* et *Turba* semblent plutôt faire advenir « une communauté d'interruptions, de fractures, ponctuelles ou locales⁴ », une communauté conflictuelle et dialogique au sein de laquelle chaque spectateur a la possibilité de se construire comme un sujet autonome. En cela, ces œuvres sont à contre-courant d'une certaine tendance postmoderne à poser « la mort du sujet » et, par là, celle du politique⁵.

Profondément dissensuelles, elles assument en outre une forme de radicalité déceptive en maintenant « la contradiction irrésolue de toute transfiguration de la réalité en belle apparence esthétique⁶ », « une radicalité qui donne sa force de colère à la dénonciation de la banalité culturelle⁷ ». Œuvres résolument « campée[s] dans un refus violent du prêt-à-danser, du prêt-à-montrer ou encore du prêt-à-consommer culturel⁸ », elles creusent l'écart avec un art « “culinaire” immédiatement assimilable et convaincant⁹ » au risque d'être « indigestes ». Elles ne sont donc pas perturbatrices au sens où elles tendraient à faire « se dissoudre la relation entre la pièce et le public¹⁰ » par la régression « vers une relation plus primitive entre acteurs et officiants¹¹ », comme en fait l'hypothèse Arthur Danto à partir du paradigme théâtral. *Umwelt* et *Turba* le sont au contraire parce qu'elles tiennent le spectateur à distance, parce qu'elles ouvrent un espace qui lui permet de tracer son propre chemin de pensée dans l'œuvre et de donner libre cours à son activité critique, intellectuelle et créatrice. Refusant toute posture autoritaire comme toute forme d'évidence, *Umwelt* et *Turba* se présentent comme des Sphinx scéniques sources de questionnements.

En effet, dans ces deux spectacles l'hybridité conserve une réelle puissance de défamiliarisation qui politise la réception. C'est d'abord qu'ils sont organisés selon le principe du montage théâtral et cinématographique dont Eisenstein fut l'un des principaux théoriciens. Dans *Turba*, le montage en « tableaux » apparaît comme un *effet* de l'hybridation entre la chorégraphie, le théâtre et la peinture, outre que le spectacle dans sa totalité est construit selon un principe de discontinuité touchant tous les paramètres scéniques, sonores et

1. Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p. 69.
 2. Jacques RANCIÈRE, *La Méésentente*, Paris, Galilée, 1995, p. 143.
 3. *Ibid.*, p. 186.
 4. *Idem.*
 5. Voir à ce sujet l'essai de Fredric JAMESON, *Le Postmodernisme ou la logique du capitalisme tardif*, F. Nevoltry (trad.), Paris, Beaux-Arts de Paris, 2007.

6. Jacques RANCIÈRE, *Chronique des temps consensuels*, Paris, Seuil, 2005, p. 47.
 7. *Idem.*
 8. Daniel CONROD, « La Tempête Marin », dans *Télérama*, n° 3031 du 13 février 2008, p. 54.
 9. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 59.
 10. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 158.
 11. *Idem.*

visuels. Dans *Umwelt*, la chorégraphie se diffracte en une succession d'« images-actions » d'une durée équivalente, comme des plans au cinéma. Là, on a affaire à un montage *discursif*¹ privilégiant la confrontation entre les images qu'il assemble par « raccord d'idées », le spectateur étant invité à rechercher une perspective unificatrice par-delà l'hétérogène.

Or, il est intéressant de rappeler que le montage fut pensé à l'origine comme une pratique subversive et émancipatrice, même si aujourd'hui sa portée politique semble s'être en grande partie dissoute dans la banalisation des formes fragmentaires. Par le montage, au début du xx^e siècle, Eisenstein « espère libérer [l'art théâtral] du joug “de la figurabilité basée sur l'illusion” pour “fonder un théâtre utilitaire” chargé d'éduquer le spectateur² » ; le spectacle se présente alors comme une libre association entre des motifs visuels, un montage de « sensations choisies », de « moments agressifs » non hiérarchisés appelés « attractions » et qui soumettent le spectateur à des chocs émotionnels déterminés. De la sorte, « le montage prend une connotation subversive (voire une dimension révolutionnaire), rompant avec hiérarchies et traditions, instaurant des passerelles avec d'autres arts et d'autres cultures³ ». En ce sens, il constitue « à la fois une technique, une pratique et un engagement idéologique⁴ ». En outre, il crée un effet de distanciation en rendant visibles les rouages de l'œuvre, son hétérogénéité constitutive, ses « coutures ». Ainsi, le spectateur ne peut « se laisser bercer par l'illusion et de digérer l'œuvre comme une production culinaire⁵ » ; il est considéré comme un partenaire créatif à part entière.

Umwelt et *Turba* sollicitent d'autant plus une réception active que ces œuvres résistent à l'interprétation, que le sens s'y diffracte dans tous les

paramètres spectaculaires. À propos de *Turba*, Sabine Prokhoris explique que le spectateur est confronté à

une pensée non point discursivement, mais *scéniquement* articulée, tout entière condensée en images, rythmes, corps parlants en mouvement. Une pensée rendue *visible* et *sensible* qui agira sur [lui] en puisant directement à la source imaginaire et rythmique dont procède tout véritable acte d'intellection⁶.

De fait, si l'on prend l'exemple de *Turba*, la place importante accordée à l'énonciation du texte sur la scène chorégraphique entraîne une complète redistribution des paramètres spectaculaires. Les interprètes, de façon individuelle puis dans une choralité diffractée, donnent à entendre de larges extraits du *De rerum natura* où Lucrèce expose la théorie physique des atomes et la morale épicurienne. Mais s'il est largement donné à entendre, le texte n'est pas le vecteur principal du sens dans la mesure où il fait avant tout l'objet d'un traitement musical, sonore et rythmique : le poème devient *corps* par la vocalisation, les mots *souffles* qui traversent les corps. Les voix des interprètes, parfois inaudibles, participent d'un paysage sonore plus vaste, montage hétérogène de sons directs ou enregistrés et d'extraits musicaux de toutes sortes⁷. Qui plus est, le texte est énoncé dans six langues différentes, chacune jouant sur ses rythmes, ses intensités, ses intonations expressives propres, et n'est donc pas toujours intelligible.

Bien que la chorégraphe cherche à rendre sensible la matérialité des mots, elle ne renonce pas au sens pour autant. En même temps que l'oralité « fait danser » la langue dans *Turba*, le propos philosophique du poème se dissémine dans tous les éléments scéniques et notamment dans la partition chorégraphique : les corps des danseurs métaphorisent le mouvement des atomes qui,

1. Sur le montage discursif, voir l'ouvrage de Vincent AMIEL, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan/HER, 2001.

2. F. BAILLET et C. BOUZITAT, « Montage et collage » dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, ouvrage collectif, J.-P. SARRAZAC (dir.), Belval, Circé, 2005, p. 134.

3. *Idem*.

4. *Id.*

5. *Id.*

6. Sabine PROKHORIS, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, Dijon, Les Presses du réel, 2012, p. 31.

7. Denis Mariotte, compositeur, signe la musique des créations de la compagnie Maguy Marin depuis la fin des années 1980. Il est l'auteur de la musique d'*Umwelt*, *Turba*, *Salves* et *Nocturnes* mais aussi le co-créateur de *Turba* et de *Nocturnes* avec la chorégraphe Maguy Marin.

selon la théorie épicurienne, tombent à la verticale dans le vide sous l'effet de leur poids. L'ensemble du spectacle est en effet construit selon un schéma rythmique dont les corps en mouvement sont les *éléments premiers* et qui joue sur l'alternance de deux états de corps : le corps quotidien de l'interprète et son corps ludique ralenti. Le ralenti fait entrer le spectateur dans « la continuité mythique du temps », sa « lenteur [faisant] croire à sa permanence¹ », sorte d'*atemporalité* qui pourrait être celle des lois physiques qui régissent l'univers. Il aiguise également la perception du mouvement : sur un rythme métronomique, les danseurs suivent dans un premier temps des trajectoires rectilignes et parallèles matérialisées par les intervalles entre les praticables qui quadrillent l'espace. Au fil du spectacle, ces trajectoires sont insensiblement perturbées jusqu'au brouillage total par d'infimes *déviations* amenant la destruction du dispositif scénographique initial, manière de rendre visible le concept de *clinamen* au cœur de la théorie de la création dans le *De rerum natura* : selon Lucrèce, il arrive que

en un temps indécis, en des lieux indécis, les atomes
dévient un peu ;
juste de quoi dire que le mouvement est modifié.
Sans cette déclinaison, tous, comme gouttes de pluie,
tomberaient de haut en bas dans le vide infini.
Entre eux nulle rencontre, nul choc possible.
La nature n'aurait donc jamais rien créé².

Turba appelle donc une réactivation du regard et de la pensée plutôt qu'une réponse kinesthésique, réponse dont on connaît l'importance dans la réception de la danse. Par l'invention d'une poétique hybride au service d'un « mouvement de pensée », la chorégraphe met à mal tous les *a priori* réceptifs du spectateur qui ne trouve ni le corps, ni le sens, ni le texte là où il pourrait s'attendre à les trouver. Or, cette dissémination du sens est d'autant plus perturbatrice que la pensée qui se déploie dans *Turba* et dans *Umwelt* est marquée par une ambition philosophique.

1. Michèle FEBVRE, *Danse contemporaine et théâtralité*, *op. cit.*, 1995, p. 134.

2. LUCRÈCE, *De la Nature*, II, v 217-224, *op. cit.*, p. 127.

Des « réalités dérangeantes » ?

Depuis longtemps déjà, les créations de la Compagnie Maguy Marin sont *nourries* par la philosophie, ce qui en soi n'est pas rare dans les œuvres chorégraphiques contemporaines, que l'on pense en particulier à « ce que Deleuze fait à la danse³ ». Plus rare peut-être est que ces créations sont *animées* par une *intention* éthique et métaphysique qui parie sur l'efficacité intellectuelle de la danse. Œuvres méditatives, *Umwelt* et *Turba* invitent le spectateur à la sagesse plus qu'à la dépense. Elles lui tendent un miroir qui donne à réfléchir des réalités invisibles ou occultées : la texture du temps, la présence de la mort dans la vie même, le mouvement permanent de l'univers, la beauté et la puissance latente des gestes ordinaires. Ces réalités, Maguy Marin les rend sensibles et intelligibles par la médiation des corps en mouvement qui deviennent dans ses créations des moyens puissants de penser notre être au monde. Or, on peut se demander si cette ambition philosophique n'est pas perturbatrice dans la mesure où elle invite à penser des réalités bien différentes de celles qui font florès sur la scène contemporaine.

Selon Arthur Danto, « il faut [...] que la réalité soit une composante de l'art de la perturbation, en général un genre de réalité qui en elle-même est dérangeante⁴ ». Et de citer à titre d'exemples « l'obscénité, la nudité frontale, le sang, les excréments, la mutilation, le danger réel, la douleur véritable, la mort possible⁵ ». Mais ces « réalités dérangeantes » sont-elles encore perturbatrices aujourd'hui dans la mesure où elles se sont considérablement banalisées au point de devenir normatives ? Dans un article de 2010, Katya Montagnac note la prolifération sur les scènes chorégraphiques contemporaines « d'images et d'actions, toutes plus subversives les unes que les autres⁶ »,

3. Allusion à un article de Roland HUESCA, « Ce que fait Deleuze à la danse », *Le Portique*, 2007, mis en ligne le 6 novembre 2009, <<http://leportique.revues.org/>>, consulté le 08/07/2014.

4. Arthur DANTO, *L'Assujettissement philosophique de l'art*, *op. cit.*, p. 157.

5. *Idem.*

6. Katya MONTAGNAC, « La danse peut-elle encore être subversive ? », dans *Jeu : revue de théâtre*, n° 135, (2)2010,

de ces « réalités dérangeantes » dont Danto fait une des composantes de l'art de la perturbation :

Une nudité de plus en plus crue, le *trash*, la violence, le sexe, la pornographie... Les chorégraphes ne reculent devant rien pour provoquer le spectateur (qui en redemande). Chef de file de ce mouvement subversif fasciné par l'obscène, Jan Fabre défraie ainsi la chronique depuis 2001 avec ses spectacles provocateurs où la scène devient un déversoir de sécrétions et de déjections en tous genres, passant de la masturbation à la scatologie, sans oublier l'insertion d'objets – du godemiché au fusil – dans tous les orifices possibles du corps¹.

Volontiers « dérangeante », la danse contemporaine française n'est pas en reste, que l'on pense à *Aaat enen tionon* (1996) de Boris Charmatz ou, plus récemment, à *Pâquerette* (2008) où François Chaignaud et Cecilia Bengolea « pénétrés par des godemichés tentent de rompre avec “le consensus qui a, jusque-là, malgré tout préservé les anus de la chorégraphie” (sic)² ». Dans un article de 2001, Roland Huesca affirmait déjà que, depuis les années 1990, la nudité « [était] devenue le théâtre de la danse, le lieu commun de cet art » par lequel « le chorégraphe expose le cru de la chair³ ». Le succès de *Tragédie*, la dernière création d'Olivier Dubois pour dix-huit danseurs et danseuses nus ne semble pas démentir cette tendance, tout en révélant son caractère profondément consensuel⁴.

La scène théâtrale contemporaine ne répugne pas non plus aux « réalités dérangeantes », le *trash* et l'obscène semblant être devenus des moyens efficaces d'attirer l'attention des médias et du

public au nom d'un « politiquement incorrect » très tendance, que l'on pense, par exemple, aux dernières créations des metteurs en scène Rodrigo Garcia ou Romeo Castellucci. Outre qu'on ne voit pas très bien en quoi des pratiques qui consistent à transgresser des tabous sont réellement subversives, on admettra qu'elles le sont d'autant moins qu'elles se banalisent sur les scènes contemporaines. Pour désigner ces créations, la chercheuse Isabelle Barbéris parle d'« esthétiques du choc » et dénonce leur « poétique de la commotion brutale⁵ », leur « logique du scandale programmé⁶ », alors que « le spectateur de théâtre est désormais psychologiquement conditionné pour soutenir les agressions visuelles et sensorielles » dans « le contexte d'une société acquise à l'idéologie libérale de la performance et du loisir expérientiel, où la valeur se mesure à l'épreuve et au risque⁷ ». Pas sûr, donc, que ces créations « commotionnantes » restent perturbatrices dans la mesure où elles satisfont le goût du public pour des « réalités dérangeantes » largement surexposées.

Dans ce contexte, peut-être que ce que donnent à voir et à penser *Umwelt* et *Turba* est plus « dérangeant » car dissensuel et, en un sens, inactuel. Pour autant, nous ne pensons pas que Maguy Marin soit une chorégraphe réactionnaire : artiste *en situation*, elle cherche dans l'art les moyens de sortir des impasses du temps présent. Philosophe, elle s'attache à soulever le voile des évidences pour interroger ce que le sens commun considère comme allant tellement de soi que la pensée s'en détourne. Depuis longtemps déjà, on trouve au cœur de ses créations une réflexion inquiète sur la capacité des hommes à vivre et à agir ensemble dans un contexte où dominant la défiance du politique et un certain nihilisme. Ainsi, *Umwelt* et *Turba* nous invitent à réfléchir à notre « être-au-monde » et à notre « puissance d'agir⁸ » selon une perspective à la fois métaphysique, éthique et politique. « Frontales » dans tous les sens du terme, ces œuvres nous interpellent sur la *conduite* à tenir dans des temps si sombres

p. 118, <id.erudit.org/iderudit/63127ac>, consulté le 08/07/2014.

1. *Idem*.

2. Voir la critique de *Pâquerette* par Sophie GRAPPIN-SCHMITT, en ligne, sur le site Paris-art, <http://www.paris-art.com/>, consulté le 08/07/2014.

3. Roland HUESCA, « Nudité : la danse des orifices », dans *Libération* du 9 mai 2001, en ligne, <http://www.liberation.fr/tribune/2001/05/09/nudite-la-danse-des-orifices_363787>, consulté le 08/07/2014.

4. Voir par exemple l'article de Rosita BOISSEAU, « Reprise de *Tragédie* à Paris », dans *Le Monde* du 27/07/2012, en ligne <http://www.lemonde.fr/culture/article/2012/07/27/dix-huit-danseurs-nus-dans-une-cocotte-minute-qui-pete-sans-prevenir_1739222_3246.html>, consulté le 08/07/2014.

5. Isabelle BARBÉRIS, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, op. cit., p. 144.

6. *Ibid.*, p. 189.

7. *Idem*.

8. Expression utilisée par Spinoza dans *L'Éthique*.

qu'il devient urgent d'y « organiser le pessimisme¹ ».

Les deux spectacles ont donc en commun de nous tendre un miroir de notre condition qui tente de rouvrir le champ des possibles. Dans les deux cas, la philosophie matérialiste sert d'ancrage au propos éthique et politique, évacuant toute idée de transcendance. À travers le retour incessant du même selon d'innombrables variations, *Umwelt* interroge le dérisoire de nos vies faites de la répétition des mêmes actions et des mêmes gestes ordinaires. Pour autant, la répétition de ces petits riens, banals et universels, ne tient pas lieu de constat tragique de l'absurdité de l'existence : *Umwelt* nous montre simplement « ce que nous sommes, vivants ; une évocation de notre presque rien, pourtant riche d'une multitude d'innombrables variations² ». Il nous invite à réfléchir à « la signification forte, dramatique, du quotidien, et [à] son mode de présence, permanente, sous la fuite indéfinie de ces micro-événements qui ne méritent pas d'être racontés et qui tombent quasi hors de toute mémoire³ ». En explorant « ce que peut un corps⁴ », Maguy Marin nous incite à « vivre nos capacités en transformation⁵ », à reconsidérer notre « puissance d'agir », puissance qui, comme l'explique Spinoza dans *L'Éthique*, délimite les contours étroits mais réels de la liberté humaine. Dans *Turba*, l'ouverture du champ des possibles passe par la mise en scène du pouvoir créateur du *clinamen*, cette infime déviation des atomes qui permet leur rencontre, et, par-là, la rupture avec un ordre du monde si parfait qu'il en resterait éternellement stérile. Principe créateur « naturel », le *clinamen* est, selon Lucrèce, à l'origine de la naissance des choses et des êtres en même temps qu'il permet de penser la liberté humaine. Il est

aussi pour Maguy Marin un moyen de défendre la nécessité de la *déviaton* contre « la cadence imposée » et « le polissage social⁶ » qui menacent la démocratie.

En outre, parce qu'*Umwelt* et *Turba* sont des œuvres chorales et polyrythmiques, elles nous rappellent que notre être-au-monde est toujours un « être-en-commun », « être-avec » qui « ne s'ajoute pas de manière seconde et extrinsèque à l'être-soi et à l'être-seul⁷ ». *Umwelt* et *Turba* posent la question de « l'être-ensemble » dans le monde : comment ménager la place et l'autonomie de chacun à l'intérieur d'une dynamique collective ? « Que veut dire "nous" – que veut dire ce pronom qui, d'une manière ou d'une autre, doit être inscrit dans tout discours⁸ ? » *Umwelt*⁹, où se démultiplient et se contaminent les figures, les gestes et les actions jusqu'au vertige, nous fait réfléchir à « la façon dont les corps sont affectés », à celle dont « celui qui est affecté affecte les autres¹⁰ ». *Turba*, par la mise en chaos progressive de l'espace quadrillé par les praticables donne à voir comment « l'inclination de l'un vers l'autre, de l'un par l'autre ou de l'un à l'autre » finit par créer de nouvelles configurations des êtres et des choses. Comment du « trouble », de la « confusion » peut naître la vie¹¹.

Par leur ambition philosophique, leur profonde et énigmatique étrangeté, *Umwelt* et *Turba* échappent donc au régime esthétique dominant, aux normes institutionnelles, à l'art « labellisé », à l'apathie de la pensée, à la banalité. Là, l'expérimentation esthétique par laquelle l'art chorégraphique tire des lignes de fuite vers le théâtre, la peinture, la performance, le cinéma, puise sa *nécessité* dans le mouvement d'une pensée qui

1. Walter BENJAMIN, « Sur le concept d'histoire », *Écrits français*, Paris, Gallimard, p. 447.

2. Maguy MARIN citée par Gérard MAYEN dans « Un May B du nouveau siècle », plaquette du Théâtre de la Ville de Paris, 22 novembre-26 novembre 2004, p. 15.

3. Michel FOUCAULT cité par Sabine PROKHORIS dans *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, op. cit., p. 65.

4. Note d'intention d'*Umwelt*, consultable sur le site de la compagnie, <<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/>>, consulté le 08/07/2014.

5. *Ibid.*

6. Note d'intention de *Turba*, consultable sur le site de la compagnie, <<http://www.compagnie-maguy-marin.fr/>>, consulté le 08/07/2014.

7. Jean-Luc NANCY, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1999, p. 203.

8. *Ibid.*, p. 221.

9. *Umwelt* est un mot allemand qui signifie « environnement ». Le premier titre envisagé par Maguy Marin était *Nous, au milieu*.

10. Maguy MARIN dans « Maguy Marin en reconstruction », *Lyon Figaro, Cahier régional* n° 3 du 29 novembre 2004.

11. Voir la note d'intention de *Turba*, op. cit. : « En empêchant le trouble, la confusion, on empêche la vie. »

cherche le chemin de la scène. Aux « esthétiques du choc » dont le pouvoir de perturbation s'érousse aujourd'hui dans la répétition et la banalisation, la Compagnie Maguy Marin oppose des œuvres qui cultivent l'art du contretemps et une intranquillité philosophique. Reste à savoir si le spectateur de l'avenir saura mieux goûter que ses prédécesseurs la profonde originalité de ces œuvres. Cela semble déjà être le cas d'*Umwelt* : recréée en novembre 2013 par la Compagnie Maguy Marin, sa « beauté formelle [est] désormais consacrée et évidente » et sa « signification éternelle¹ » reconnue, ce qui est peut-être le signe de son passage au rang de « chef-d'œuvre ».

Anne PELLUS

1. Hans Robert JAUSS, *Pour une esthétique de la réception*, *op. cit.*, p. 59.