

## ATELIER DES DOCTORANTS EN DANSE - 30 NOVEMBRE 2012

## LE CORPS, LA DANSE, LE THÉÂTRE. FRONTIÈRES, POSTURES, CROISEMENTS

Anne PELLUS

Doctorante en Arts du Spectacle – Laboratoire LLA CREATIS

Université de Toulouse 2 –Le Mirail

**FORMES ET ENJEUX DE LA THÉÂTRALISATION DES CORPS DANS LA DANSE CONTEMPORAINE FRANÇAISE : RETOUR SUR *TURBA* DE LA COMPAGNIE MAGUY MARIN**

**INTRODUCTION**

▪ Je travaille sur les pratiques hybrides dans la danse contemporaine et sur ses effets sur la réception. Mon outil d'analyse est donc avant tout l'analyse des spectacles.

La danse contemporaine française est un formidable laboratoire des pratiques hybrides qui permet d'en étudier à la fois les formes (multiples) et les enjeux (multiples) à travers l'analyse de ses effets esthétiques et de ses effets de sens, notamment de ses effets subversifs (voire politiques) :

→ Dans la danse contemporaine, l'hybridation peut-elle encore produire des effets subversifs ? (transgression des normes de genre, hétérogénéité, impureté voire monstruosité de l'hybride, objet scénique « inclassable » ou Sphinx scénique, car difficile à déchiffrer)

→ Ou bien l'hybridation a-t-elle perdu son potentiel subversif pour devenir un élément de « labellisation » de la danse contemporaine française auprès des institutions culturelles et du public ?

▪ **Outils d'analyse :**

- Notion d'hybridité, hybridation

François Frimat, *Qu'est-ce la danse contemporaine ? (Politiques de l'hybride)*

Deleuze /Guattari, *Mille Plateaux* : déterritorialisation<sup>1</sup> (le « devenir-théâtre » de la danse)

- Analyse de spectacle

<sup>1</sup>Nous reprenons à notre compte le concept deleuzien de « déterritorialisation » pour décrire le « devenir hybride » des œuvres de la Compagnie Maguy Marin. Nous entendons par « déterritorialisation » **le mouvement de déclassification d'une création artistique** qui la libère de ses usages conventionnels envers d'autres usages. L'œuvre est ainsi conçue comme **une nébuleuse en devenir, traversée par des lignes de sens.**

Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles – La Mise en scène contemporaine* + Sarrazac, *Lexique du drame moderne et contemporain*, Anne Ubersfeld

Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*

Michèle Febvre, *Danse contemporaine et théâtralité*

- **Analyse des images :**

Deleuze, *L'Image-temps, L'image-mouvement*

Didi-Huberman, *Phasmes, Survivance des lucioles, L'Expérience des images.*

▪ **Hypothèses de travail :** le « devenir-théâtre » de la danse a-t-il pour effet une « intellectualisation » de la danse synonyme d'un retour du *logos* ? Dans quelle mesure le « devenir-hybride » des créations chorégraphiques débouche-il sur une subversion de la danse ?

→ Question qui se pose pour *Turba* de la compagnie Maguy Marin car :

- La matrice du spectacle est un poème philosophique énoncé par les interprètes
- Le geste dansé disparaît presque totalement
- Le spectacle a suscité des réactions très violentes auprès d'une partie du public

### **BRÈVE ANALYSE DE *TURBA* DE LA COMPAGNIE MAGUY MARIN**

*Turba* : présenté pour la première fois en **2007** au Festival de danse de Cannes

▪ **Objet scénique hybride :** se présente comme une fresque baroque, mêlant la chorégraphie, le théâtre, la musique et la peinture dans une constellation de sons, de voix, de formes et de couleurs. On y voit onze interprètes évoluer dans un étrange ralenti au milieu d'un dispositif scénographique occupant l'ensemble du plateau : trente praticables rectangulaires noirs, hauts de soixante centimètres, disposés en six rangées de cinq lignes quadrillant l'espace, progressivement mis en chaos.

Bien qu'on n'y trouve aucune linéarité narrative, une certaine évolution diachronique est rendue sensible à travers la transformation progressive du plateau, rythmée par une succession de « tableaux » découpés dans l'espace et le temps.

▪ **Un texte matrice :** le spectacle tire son inspiration du *De Rerum natura* de Lucrèce, long poème versifié, présenté comme la matrice du spectacle dans la note d'intention de la compagnie. Ce texte développe la pensée du philosophe grec Epicure, et notamment sa théorie physique des atomes, corps premiers indivisibles qui composeraient l'univers. Pendant une heure dix environ, les onze interprètes de *Turba* tentent de rendre sensible la *turbulence*<sup>2</sup> invisible du monde : « diversité des espèces, diversité des individus, diversités des parties qui composent un individu<sup>3</sup> ».

<sup>2</sup> *Turba* signifie « foule, turbulence » en latin.

<sup>3</sup> Note d'intention de *Turba*, disponible sur le site de la Compagnie Maguy Marin (voir documents annexes, p. 134 du présent mémoire).

→ Guidée par une ambition poétique et philosophique, la compagnie Maguy Marin expérimente avec *Turba* un nouveau partage du sensible entre le théâtre et la chorégraphie.

## 1. Les deux « états de corps » de *Turba* :

### A - Corps quotidiens et corps ludiques

*Turba* = spectacle chorégraphique construit selon une partition polyrythmique dont les corps en mouvement sont les éléments premiers :

Les onze interprètes sont toujours à vue.

- Au début du spectacle, ils sont assis en tenue quotidienne les uns à côté des autres au fond de la scène sans rien pour les dissimuler : « on assiste à leurs préparatifs, [...], on prend conscience du moment et du lieu liminal de la mise en jeu<sup>4</sup> ».

- Tout au long du spectacle, des interprètes en jeu et des interprètes qui ne le sont pas se côtoient et interagissent en permanence, bien différenciés par deux états de corps. Le corps en jeu étant ralenti et cadencé, le retour au rythme quotidien est alors perçu comme une accélération. Ces ruptures de régime de corporéité participent du rythme du spectacle.

→ Modalités du corps en scène (voir Michel Corvin, *Dictionnaire du théâtre*) :

- **corps réel** de l'interprète perçu comme **quotidien** (présence)

- **corps ludique** de l'interprète en scène produisent des conduites inventées (performance)

Question : existe-t-il dans *Turba* des corps mimétiques ? (le **corps fictif** du personnage projeté sur le corps réel de l'acteur) ?

### B - La théâtralisation des corps

La théâtralisation ou plus exactement la rethéâtralisation ne « cache pas son jeu » et surenchérit sur les règles et les conventions du jeu, présente le spectacle dans sa seule réalité de fiction ludique.<sup>5</sup>

▪ *Turba* met en scène non des personnages, mais des « figures » archétypales non assujetties à un « rapport mimétique avec le réel et dominé par lui<sup>6</sup> ».

*Figure* : « dérivé du latin *figura* ("forme, aspect", "représentation sculptée"), [...] renvoie d'abord à l'idée d'une forme d'apparition<sup>7</sup> ». Ce sont des « tableaux vivants » composés à vue,

<sup>4</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles : théâtre, mime, danse, danse-théâtre, cinéma*, Paris, Nathan, 1996, p. 148.

<sup>5</sup> Patrice Pavis, « (Re) théâtralisation du théâtre », *Dictionnaire du théâtre, op. cit.*, p. 358.

<sup>6</sup> Michèle Febvre, *ibid.*, p. 38.

<sup>7</sup> Julie Sermon, « Figure », in *Dictionnaire encyclopédique du théâtre, op. cit.*, p. 559.

s'apparentant au genre du portrait. → poète latin en toge et couronne de lauriers, duo de nymphettes en robes roses au long nez postiche, soldat borgne portant un mannequin sans tête sur les épaules, reine en somptueuse robe de velours grenat, une hampe à la main, « Poilu » au visage crayeux...

▪ **La composition des figures est donnée en spectacle** : placement dans l'espace, mise en place du costume et des accessoires, maquillage, pose.

▪ **Leur caractère factice est accentué** : nombreux accessoires factices (perruques synthétiques aux couleurs artificielles, moustaches, nez, seins, ventres postiches...) ; maquillages épais qui recouvrent les visages comme des masques (visage crayeux, pommettes rouges, sourcils noircis au crayon).

Les interprètes en jeu se présentent presque toujours dans un rapport facial au public, y compris dans leurs déplacements latéraux. Les *figures* qu'ils présentent ne sont que des *façades* car il suffit que les interprètes se retournent pour faire apparaître la tenue quotidienne sous le costume-panoplie ouvert dans le dos.

▪ **Théâtralisation de la voix** : la voix des interprètes est elle aussi soumise à un traitement rythmique spécifique, à une *théâtralisation* qui contraste avec une diction *parlée*, qui semble alors comme *naturelle* : « La théâtralisation est toujours une exagération des mécanismes vocaux par rapport à la norme habituelle<sup>8</sup> ». Là encore, pas d'uniformisation, la diction des interprètes pouvant être selon les moments déclamatoire, hurlée, ampoulée ...

Parfois aussi dédoublement du corps et de la voix, créant un effet à la fois étrange et comique, comme si la voix avait été « montée » sur le corps. Ce procédé qui affiche sa dimension purement conventionnelle empêche toute identification entre le spectateur et l'interprète, qui *porte* alors la parole comme il *porte* ses panoplies.

#### C - Le « devenir-hybride » des danseurs

→ Langage chorégraphique profondément altéré par modélisation théâtrale et picturale

- L'écriture chorégraphique reste lisible dans l'organisation très rigoureuse des corps dans l'espace et le temps, mais disparition presque totale du geste dansé<sup>9</sup> → gestuelle très rétrécie : quelques mouvements de bras ; les jambes, quant à elles, ne semblent sollicitées que pour la marche et sont d'ailleurs souvent rendues invisibles par la scénographie.

- les interprètes *agissent* : ils se déplacent, portent ou transportent des objets (mannequins, gerbes de fleurs, bouquets d'étoffes, oiseau sur un perchoir...), se travestissent, habillent, maquillent ou portent un partenaire, jouent de la musique en direct et disent le texte de Lucrèce ou spectateurs attentifs de ceux qui sont en jeu.

---

<sup>8</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, *op. cit.*

<sup>9</sup> Danse c'est à dire l'expressivité intense du mouvement, dépense énergétique des corps, techniques virtuoses acquises au prix de longues heures de travail

## 2. Un nouveau partage du sens et du sensible entre le théâtre et la chorégraphie

### A. Un traitement du texte qui lui *donne du corps*

▪ **Place inédite accordée au texte dans cette création** de la Cie + choix du texte atypique : poème de 7400 vers fondateur de la philosophie matérialiste théorisant la création de l'univers.

→ Défi artistique que de donner à appréhender la pensée et la musique du texte de Lucrèce par les moyens de la scène. Dans *Turba*, non seulement, la danse se théâtralise sans recourir ni à la narration, ni aux personnages, mais elle prétend s'approprier des éléments de science, de morale et de philosophie.

▪ **Un traitement musical du texte** : le texte étant certes donné à *entendre*, mais pas toujours à *comprendre*, dans la mesure où il fait d'abord l'objet d'un traitement musical, sonore et rythmique.

- Le texte devient *corps* par la vocalisation, les mots *souffles* qui traversent les corps → langage abordé dans sa dimension d'oralité<sup>10</sup> ; le spectateur et la spectatrice sont invités avant toute chose à « *regarder-écouter* un acteur dans un double mouvement d'exhibition et de monstration d'un langage où le corps se prend<sup>11</sup> ». → la vocalisation du texte est sensible à la matérialité des mots + prend place dans un univers sonore hétérogène (sons enregistrés, sons directs et d'extraits musicaux très divers)

- Poème de Lucrèce énoncé dans six langues différentes qui chacune donne à entendre des sons et une rythmique particuliers.

### B- Un effet de dissémination du sens

▪ **Le choix d'une mise en scène théâtralisée** : « au lieu d'imiter le réel, les signes de la représentation insistent sur le jeu, la fiction et l'acceptation du théâtre comme fiction et convention<sup>12</sup> »

→ métaphorise le concept de *simulacre* – soit ce qui serait « arraché à la surface des choses » – développé dans le *De rerum natura*. Selon Lucrèce, ce que nous croyons être des corps ou des images stables ne sont en réalité que des illusions, car seul est réel le mouvement incessant des atomes. Un extrait du poème consacré à cette idée est d'ailleurs énoncé *en français* dans la troisième partie de *Turba*, alors que le jeu entre le montré et le caché, le réel et le simulacre, s'accélère, relayé par des effets de clairs obscurs et de redoublement vertigineux : performers et mannequins habillés à l'identique, miroirs, écran vidéo.

<sup>10</sup> « Pour H. Meschonnic, qui envisage une oralité à la fois distincte du parlé et de l'oralisation, l'oralité devient un mode de signifier spécifique, « caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens ». C. Hersant et G. Jolly, « Oralité », in *Lexique du drame moderne et contemporain*, op. cit., p. 144.

<sup>11</sup> G. Dessons et H. Meschonnic, cités par C. Hersant et G. Jolly, *idem*.

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *L'Analyse des spectacles*, op. cit., p. 194.

▪ **La chorégraphie de la danse des atomes** : en raison des effets de surthéâtralisation, les corps des interprètes, par contraste, sont perçus comme puissamment *vivants* et puissamment *réels*, un *réel* masqué par des formes, des couleurs, des apparences séduisantes qui attirent notre regard. Ce *réel* invisible, c'est la « danse des atomes », particules élémentaires de la création et *corps premiers* du spectacle. C'est la partition chorégraphique qui nous les rend perceptibles.

Par la médiation des corps, *Turba* nous donne à voir un au-delà du visible, le mouvement des atomes qui suivent leur trajectoire dans le vide, ouvrant ainsi un chemin de pensée de l'art vers la science, de la chorégraphie vers la physique.

→ Voir le schéma rythmique général rendu sensible par l'alternance de deux états de corps : à travers cette rythmique cadencée et ralentie, les corps deviennent des vecteurs vers une autre réalité, *invisible* mais pas moins *réelle*. Le ralenti des corps nous fait entrer dans une temporalité très dilatée, « la continuité mythique du temps », sa « lenteur [faisant] croire à sa permanence<sup>13</sup> », sorte d'*atemporalité* qui pourrait être celle des lois physiques qui régissent l'univers.

En même temps, la dilatation du temps rend perceptible le mouvement des corps dans l'espace : sur un rythme métronomique, les interprètes suivent d'abord des trajectoires rectilignes et parallèles matérialisées par les intervalles entre les trente praticables noirs qui quadrillent le plateau ; ces trajectoires sont progressivement perturbées jusqu'au brouillage total par d'infimes *déviation*s amenant la destruction du dispositif scénographique initial (métaphore du *clinamen*).

---

## CONCLUSION

---

A tous ces éléments, nous voyons que la chorégraphie dans *Turba* appelle une réactivation du regard et de la *pensée* plutôt qu'une réponse kinesthésique du spectateur, le sens se déployant pleinement par la médiation des corps, et non pas uniquement par l'énonciation du texte en scène. Ainsi, par l'invention d'un langage hybride au service d'un « mouvement de pensée », *Turba* sème le trouble chez la spectatrice et le spectateur qui ne trouvent ni le corps, ni le texte, ni le sens là où ils pourraient s'attendre à les trouver. La virtuosité du mouvement dansé disparaît au profit de la corporéité de la voix, la théâtralité investit le corps pour rendre *sensible* le sens, le texte est traité comme matériau musical, alors que la chorégraphie assistée de la scénographie prend en charge l'exposé de la théorie physique des atomes... C'est le spectacle tout entier qui fait circuler le sens du texte et ambitionne de se donner à lire comme un poème scénique. Est-ce cette ambition scandaleuse qui a provoqué des « turbulences » au sein du public de *Turba* ?

---

<sup>13</sup> Michèle Feuvre, *Danse contemporaine et théâtralité*, op. cit., p. 134.