



HAL
open science

Maguy Marin, du désir de poésie au poème chorégraphique

Anne Pellus

► To cite this version:

Anne Pellus. Maguy Marin, du désir de poésie au poème chorégraphique. Centre national de la danse; collection Recherches. Danse contemporaine et littérature. Entre fictions et performances écrites, p. 67-71, 2015, 978-2-914124-55-3. <hal-04732440>

HAL Id: hal-04732440

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-04732440v1>

Submitted on 11 Oct 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire HAL, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons CC BY-NC-ND 4.0 - Attribution - Non-commercial use - No Derivative Works - International License

Maguy Marin, du désir de poésie au poème chorégraphique

« Le poète ne peut pas longtemps demeurer dans la stratosphère du Verbe.
Il doit se lover dans de nouvelles larmes et pousser plus avant son ordre¹. »
René Char

Avant même que *May B* (1981), œuvre majeure au retentissement international inspirée de l'univers dramatique de Beckett, ne vienne en apporter la preuve, la littérature a toujours constitué pour Maguy Marin un matériau verbal nourricier de son travail chorégraphique. De cette évidence est née la classification, ancienne déjà, des créations de la chorégraphe dans le courant de la danse-théâtre auprès d'autres grandes figures comme Jean-Claude Gallotta ou Pina Bausch. Cependant, nous faisons l'hypothèse que l'esthétique chorégraphique de Maguy Marin ne s'enracine pas tant dans « un désir de théâtre dans ce qui n'en est pas encore² » que dans un amour et un désir pour la poésie. Au fil du temps et dans nombre d'entretiens, Maguy Marin évoque sa prédilection pour cette forme d'expression proche, selon elle, de la danse : « J'aime les mots [...]. J'aime leur musicalité et je suis une grande lectrice, de poésie et de philosophie notamment. Quand une phrase parvient avec harmonie à exprimer une idée assez complexe, tout en évoquant un tas de choses, c'est comme un geste de danse. Les mots et la danse sont très

1. René Char, *Feuillets d'Hypnos*, in *Fureur et Mystère*, Paris : Gallimard, « Poésie/Gallimard », 1962, p. 91.

2. Geneviève Jolly et Muriel Plana, « Théâtralité », in Jean-Pierre Sarrazac (dir.), *Lexique du drame moderne et contemporain*, Belval : Circé, 2005, p. 214.

proches dans la sensation intérieure qu'ils peuvent donner. Ils agrandissent notre sensation du monde¹. » Aussi rencontre-t-on au fil des créations de la compagnie les noms des poètes Henri Michaux pour *Yu Ku Ri* (1976)², Fernando Pessoa pour *Aujourd'hui peut-être* (1996)³, Charles Péguy pour *Points de fuite* (2001)⁴, Lucrèce pour *Turba* (2007)⁵ et *Nocturnes*⁶ (2012) ou encore Homère pour *Description d'un combat* (2009)⁷. Ajoutons à ces sources d'inspiration avouées l'œuvre poétique et théâtrale de Beckett comme une source souterraine ininterrompue dont on trouve des résurgences dans les créations les plus récentes⁸.

Cependant, comme pour nombre de chorégraphes inspirés par la littérature, ce désir de poésie ne se traduit ni immédiatement ni systématiquement par l'énonciation de texte en scène. Si l'on considère l'œuvre de Maguy Marin dans son ensemble, on s'aperçoit que la plupart du temps les textes sources ne sont pas donnés à entendre : ils sont lus par les interprètes et discutés collectivement avant d'être absorbés dans le processus créatif où domine une approche rythmique et spatiale. En réalité, ce n'est qu'en 2001, dans *Points de fuite*, que l'on entend pour la première fois de larges extraits d'un texte de Charles Péguy. Non pas que les danseurs n'aient pas déjà pris la parole dans les pièces précédentes, mais c'était pour faire entendre des textes inventés au cours du processus de création et plus ou moins élaborés. Il faut plus de dix ans à la compagnie Maguy Marin pour passer « des grommellements, des langues inventées, des rôles, des cris⁹ » au langage articulé ; et dix ans de plus pour passer « de textes relevant du descriptif, dans lesquels les mots [sont] réduits à une dimension utilitaire¹⁰ » à la littérature. C'est donc la première fois avec *Points de fuite* que les danseurs et les danseuses de la compagnie se font les interprètes d'un texte inscrit dans le patrimoine littéraire. Et ce texte est un texte poétique. Cette expérience se radicalise dans *Turba* (2007) et *Description d'un combat*

1. Maguy Marin, in « Maguy Marin, l'insaisissable danse », entretien avec Marie-Valentine Chaudon publié dans le journal *La Croix* du 18 novembre 2012.

2. *Yu Ku Ri*. Chorégraphie : Maguy Marin. Création au Théâtre royal de la Monnaie à Bruxelles en 1976.

3. *Aujourd'hui peut-être*. Chorégraphie : Maguy Marin. Création à la Maison des arts de Créteil le 19 novembre 1996.

4. *Points de fuite*. Chorégraphie : Maguy Marin. Création au Festival de danse de Cannes le 7 décembre 2001.

5. *Turba*. Conception : Maguy Marin et Denis Mariotte. Pièce pour 11 danseurs. Création au Festival de danse de Cannes le 26 novembre 2007, 70'.

6. *Nocturnes*. Conception : Maguy Marin et Denis Mariotte. Pièce pour 6 danseurs. Création au Théâtre national populaire de Villeurbanne, petit théâtre, dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon le 19 septembre 2012.

7. *Description d'un combat*. Chorégraphie : Maguy Marin. Pièce pour 9 danseurs. Création Festival d'Avignon le 8 juin 2009, 66'.

8. Ainsi, dans *Salves* (2009), une citation de Beckett est inscrite à la craie sur une ardoise au cours du spectacle : « Quand on est dans la merde jusqu'au cou, il ne reste plus qu'à chanter. »

9. Maguy Marin, entretien avec Camille Paillet du 7 avril 2010 [en ligne], <http://www.paris-art.com/interview-artiste/maguy-marin/marin-maguy/298.html>

10. *Ibid.*

(2009), deux spectacles dans lesquels l'énonciation du texte en scène passe au premier plan et où le geste dansé ne subsiste qu'à l'état de trace. Ainsi, dans *Turba*, la « petite danse¹ » fragile exécutée à la fin du spectacle par le seul non-danseur des onze inter-prètes constitue presque le seul moment où la danse comme « pulsion auto-affective » et « dynamique de métamorphose infinie² » reste à proprement parler *discernable*.

L'émergence des textes poétiques dans les dernières créations de la compagnie Maguy Marin n'est pourtant que la part visible d'un processus de déterritorialisation plus profond : de la confrontation amoureuse de la danse avec la poésie sont nés depuis une dizaine d'années de véritables poèmes chorégraphiques où s'expérimente la « migration des attributs esthétiques d'un art vers un autre³ ». À partir de partitions rythmiques très élaborées et d'effets de condensation de la pensée dans l'image, Maguy Marin joue, à la manière d'un poète, sur « des champs d'associations entre les paroles, les bruits, les corps, les mouvements, la lumière, les objets⁴ ». Dans *Salves*⁵, pour ne prendre que cet exemple, Maguy Marin nous invite à repenser la résistance à travers une constellation d'images mineures qui condensent une pensée du politique comme *capacité d'agir* et dont les séquences de jonglage, récurrentes, forment le paradigme : là, des êtres s'organisent collectivement pour ouvrir « une brèche entre mémoire et désir » et « libérer des constellations riches d'avenir »⁶. Reste que ce « devenir-image » de la danse tend à produire des œuvres hybrides, résistantes, qui suscitent des réactions d'incompréhension de la part d'une partie du public quand ce n'est pas la frilosité des lieux de diffusion. Selon Maguy Marin, « proposer d'entendre un langage poétique est aujourd'hui devenu quelque chose d'intolérable, de risible ou de prétentieux pour la majeure partie des gens : un scandale⁷ ». Doit-on en déduire que c'est en raison de sa charge subversive que la poésie constitue pour la chorégraphe un modèle désirable ? Sans doute pas, ou pas seulement. Si Maguy Marin refuse de « travailler dans la langue majoritaire⁸ », c'est selon nous qu'elle recherche le « choc » que peut provoquer la « révélation d'une chose que

1. Expression utilisée par Maguy Marin elle-même pour qualifier ce moment du spectacle.

2. Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris : Centre national de la danse, 2001, p. 173.

3. Muriel Plana et Frédéric Sounac, « Du désir au modèle », introduction au colloque international, Institut de recherche pluridisciplinaire en arts, lettres et langues, université de Toulouse II Le Mirail, in *Les Relations musique-théâtre : du désir au modèle*, Paris : L'Harmattan, 2010, p. 13.

4. Nous reprenons pour la transposer au champ chorégraphique la définition du « poème scénique » proposée par Hans-Thies Lehmann dans *Le Théâtre postdramatique*, Paris : L'Arche, 2002, p. 177.

5. *Salves*. Chorégraphie : Maguy Marin, en collaboration avec Denis Mariotte. Pièce pour 7 danseurs. Création au Théâtre national populaire de Villeurbanne, petit théâtre, dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon le 13 septembre 2010.

6. Georges Didi-Huberman, *Survivance des Lucioles*, Paris : Minit, 2009, p. 52.

7. Maguy Marin, « Ne pas faire diversion », entretien avec Bruno Tackels, juin 2010, dossier de presse du Théâtre de la Ville, Paris, septembre-octobre 2010.

8. Expression utilisée par la chorégraphe lors de la rencontre entre elle, Denis Mariotte et Sabine Prokhoris à la librairie Ombres Blanches, à Toulouse, le 6 octobre 2012.

nous portions obscurément en nous et pour laquelle il ne nous manquait que la meilleure expression pour nous le dire à nous-même¹ ». C'est que, loin de tout formalisme, elle fait de chaque création le lieu d'une expérimentation esthétique par laquelle une pensée en mouvement prend corps dans la matière chorégraphique. Aussi, selon l'idée qui cherche le chemin de la scène, chaque poème chorégraphique *parlera-t-il* un langage différent.

Dans *Salves* (2010) et *Nocturnes* (2012), le texte n'apparaît que de façon résiduelle ou fragmentaire mais la poésie irradie de la scène avec une force renversante, « poésie dans l'espace capable de créer des sortes d'images matérielles, équivalant aux images des mots² ». À partir d'un double montage visuel et sonore, la danse devient un « art du battement des images³ » invitant le spectateur à partir en quête des rapports secrets qui relie ces dernières selon les modalités associatives de la pensée, du rêve ou de la mémoire. Dans *Salves*, sept interprètes en état d'urgence surgissant de l'obscurité donnent à voir une succession d'actions fugitives faiblement éclairées, agencées en brèves séquences visuelles. Se succédant sur un rythme syncopé, ces « images-haikus » se superposent à quatre bandes-son composites où s'enchaînent et s'entremêlent des voix, des bruits, des musiques brouillées. Le montage sonore, jamais illustratif, creuse le visible et invite à une réception synesthésique du spectacle ; fonctionnant de manière autonome, il ouvre un autre espace d'images au pouvoir d'évocation au moins aussi puissant que celui des séquences visuelles. Malgré sa poétique du fragment très post-moderne, *Salves* donne une impression d'unité, ce que l'on doit à la partition rythmique extrêmement précise qui règle la rhétorique de la lumière et au retour de certaines images comme des rimes visuelles. C'est que la poésie est pour Maguy Marin une manière de donner « forme à la puissance, à la violence intrinsèque de sa pensée⁴ », une pensée qui se condense à l'extrême dans l'image et circule *entre* les images. Dans *Salves*, œuvre animée par une intention politique, il s'agit de résister au pessimisme ambiant qui dévore les énergies et annihile notre capacité d'action. S'inspirant d'un essai de Georges Didi-Huberman⁵, Maguy Marin oppose aux prophètes du malheur qui annoncent la fin des résistances ses « images-lucioles », lueurs de contre-pouvoir survivant en marge de l'aveuglante clarté du pouvoir. Aussi, par-delà une fragmentation apparente, les images visuelles et sonores de *Salves* sont-elles « taillées dans la même étoffe [et leur] organisation contrastée [est] significative⁶ ». Plus encore, la répétition de certaines d'entre elles fait petit à petit appa-

1. *Ibid.*

2. Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double* (1938), Paris : Gallimard, « Folio Essais », 1994, p. 57.

3. « Le montage, c'est l'art du battement des images (comme on dit un battement de paupières, de cœur, de tambour, d'ailes de papillon, mais aussi battre les cartes) », François Niney cité par Georges Didi-Huberman dans « La condition des images », in Marc Augé, Georges Didi-Huberman et Umberto Eco, *L'Expérience des images*, Bry-sur-Marne : INA, 2011, p. 92.

4. Georges Didi-Huberman à propos de Pasolini dans *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 74.

5. *Survivance des lucioles* a été publié un an avant la création de *Salves*.

6. Patrice Pavis, « Collage », in Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris : Armand Colin, 2002, p. 51.

raître un élément commun qui les relie comme une même pensée latente. Chercher le fil invisible, réparer les pots cassés, recoller les morceaux, dresser le couvert, sauver ce qui peut l'être, construire et reconstruire, nourrir un être prostré, lui donner à boire, le vêtir : les images de *Salves* déclinent l'idée de résistance à travers les motifs de la transmission et de la réparation.

Dans ce spectacle, l'intention politique est donc inséparable d'une poétique de la résistance qui se déploie selon des paramètres essentiellement chorégraphiques : maîtrise du temps et de l'espace, engagement des corps, vitesse. Poésie muette mais sonore, *Salves* diffracte le paradigme des lucioles en une constellation d'images-apparitions onirico-burlesques, « *Feuillets d'Hypnos*¹ » du temps présent qui interpellent le spectateur aussi bien sur les plans visuel et sonore qu'intellectuel et kinesthésique. Mais, bien sûr, il ne s'agit en aucun cas pour Maguy Marin de « faire système ». C'est pourquoi *Nocturnes*², qui succède à *Salves* et dont le propos glisse du politique au métaphysique, ne présente avec ce dernier que des ressemblances apparentes : bien que conçu sur le principe du double motif, ses images y battent sur un tout autre rythme et sont d'une tout autre nature. Là, la rythmique syncopée de *Salves* fait place à une pulsation lente créée par l'apparition et la disparition progressives des images sur fond d'obscurité. Aux images « dressées », voire insurrectionnelles de *Salves*, se substituent des images « couchées » invitant à la contemplation et à la méditation ; d'une apparente banalité, elles donnent à voir des personnages pris dans des actions ou des situations quotidiennes : se déchausser, enfiler une veste, fumer une cigarette, manger, se laver, jouer aux dés, se maquiller, échanger quelques mots, etc. Quant au montage, il fait se succéder des « temps faibles » sans dramatisation ni évolution diachronique : les êtres et les choses révélés par la lumière sont déjà là, en attente d'un regard et non d'un simple coup d'œil. Quoi qu'il en soit, par-delà ces différences, il est évident, dans *Salves* comme dans *Nocturnes*, que la pulsion poétique entraîne la migration des attributs esthétiques de la danse vers le cinéma ou les arts plastiques, en d'autres termes vers le « devenir-images des corps » et une certaine « indiscernabilité » de la danse. En ce sens, le modèle poétique semble pour Maguy Marin une manière d'affirmer son absolue liberté de création et son statut auctorial.

1. Titre d'un recueil de René Char écrit pendant l'occupation allemande de la France entre 1940 et 1944 (René Char, *Feuillets d'Hypnos*, op. cit.).

2. *Nocturnes*. Conception : Maguy Marin et Denis Mariotte. Pièce pour 6 danseurs. Création au Théâtre national populaire de Villeurbanne, petit théâtre, dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon le 19 septembre 2012.