

La pratique citationnelle dans l'œuvre de Maguy MARIN

Par : Marie-Marie PHILIPART

Glanant ses images à la culture littéraire et artistique, à sa propre expérience de danseuse classique chez Maurice Béjart, que ce soit pour en travailler les codes ou s'en détourner, le travail de la chorégraphe Maguy Marin est fait d'empreintes. Depuis la formation de sa compagnie « le ballet théâtre de l'arche » avec Daniel Ambash en 1978, la création est engagée par des sources littéraires ou « fil de lectures » pour reprendre les termes de la chorégraphe. Ce rapport au savoir littéraire, Maguy Marin le développe davantage auprès des tables du radeau avec François Tanguy dans les années 90, des rencontres autour desquelles la lecture et les mots lui permettent d'envisager un lien entre exigence critique et création.

Depuis la fin des années 90, la démarche de la compagnie, s'appuyant sur des fragments de textes, des impressions ou des citations saisis dans les carnets préparatoires de la chorégraphe, fait transparaître avec plus ou moins d'intensité le fil de ses lectures. Ces carnets, constellés d'annotations recueillies au cours d'une première étape exploratoire, témoignent du caractère scriptural que revêt le processus de création. Si l'écriture précède le mouvement, la réciproque est manifeste : le mouvement précède l'écriture.

Entrevoir un lien intrinsèque entre la danse et la littérature n'est donc pas si surprenant. Pourtant, la superposition de ces deux pratiques questionnent par leur supposée divergence d'écriture : l'une est achevée, inscrite dans un objet étranger au corps, l'autre se construit immédiatement par le mouvement des interprètes. Toutefois, d'après la chercheuse Alice Godfroy, pour que les mots ébranlent le lecteur, pour qu'ils apparaissent « comme des mains tendues »¹ l'invitant à « entrer dans la danse » il faut qu'une « infradanse »² parcoure le corps de celui qui écrit jusqu'à sa main. L'ouvrage ne se réduit pas seulement à un ensemble d'opérations intellectuelles, mais implique physiquement l'écrivain. La danse comme l'écriture s'éprouvent et sont les conséquences d'une fébrilité constante.

¹ Alice Godfroy, « Pourquoi la littérature mobilise-t-elle le corps dansant ? » in *Danse contemporaine et littérature, entre fictions et performances écrites*, Recherches, Centre national de la danse, Pantin, 2015, p.29.

² *Ibid.*, p.28

Alors que la littérature a procuré de nombreux sujets aux ballets du répertoire classique, c'est dans un autre rapport, dépassant le cadre narratif, que la danse contemporaine cohabite désormais avec le texte. La chorégraphe Maguy Marin affirme cette nouvelle disposition de façon radicale avec la pièce *Points de fuite* (2001), créée autour des textes de Charles Péguy. Les membres de la compagnie interprètent de façon intelligible quelques vers du poète, dérogeant à un usage de la parole jusqu'alors restreint à des rôles, des cris, des chuchotements. Mais une utilisation du texte évidente par son oralisation n'est pas systématique dans le travail de la compagnie. Pour la chorégraphe c'est par une « sensation intérieure »³ que les mots et la danse sont analogues, capables l'un est l'autre « d'agrandir notre sensation du monde »⁴. Pour une majeure partie de ses créations, la citation est physiquement incarnée par le danseur au travers d'un processus de transformations protéiformes.

C'est le cas pour *Salves* (2011) qui explore cette résurgence du texte dont les manifestations touchent aussi bien le déplacement des interprètes que le dispositif scénique. Cette œuvre chorégraphique à la composition complexe, emprunte la métaphore de la luciole abordée par George Didi-Huberman dans *Survivance des lucioles*. C'est dans la totalité de l'espace que se mesure la présence du texte. L'éclairage intermittent par faibles faisceaux dévoile pour aussitôt dissimuler les mouvements des interprètes. La chorégraphe a fait le choix d'un éclairage horizontal qui place les acteurs dans une relation latérale ; un concert humain sur lequel aucun regard supérieur n'est porté. « Il faut se donner les moyens de voir apparaître les lucioles dans l'espace surexposé, féroce, trop lumineux de notre histoire présente ».⁵ Cette communauté lumineuse se révèle dans l'obscurité du plateau, selon une durée déterminée. Les interprètes/lucioles disposent de douze secondes pour apparaître et disparaître par les cinq portes de la scénographie.

A l'égard de cette œuvre, nous sommes d'emblée frappés par les images prolifiques qui la composent. Bien que l'ouvrage *Survivance des lucioles* soit fondamental à son analyse, les références à la littérature sont nombreuses. La valeur sémantique des pièces de Maguy Marin apparaît dans un ensemble polyphonique de lectures, une nappe sous-jacente sur laquelle s'enchâssent les citations. Ce réseau capillaire de références forme un texte dissimulé dont le sens se dévoile par bris. Ce nouveau rapport bouscule l'attitude du spectateur qui doit faire appel à sa mémoire de lecteur, s'attardant sur les

³ Maguy Marin in « Maguy Marin, l'insaisissable danse », entretien avec Marie-Valentine Chaudon publié dans le journal La Croix du 18 novembre 2012.

⁴ *Ibid.*

⁵ George Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris, 2009 p.59

frictions et les sillons qui joignent ou distancent l'œuvre chorégraphique à l'œuvre littéraire. « Citer implique l'art de créer des complicités »⁶, la citation instaure un mouvement d'échange ; charnière entre le déjà-dit et son actualisation, entre l'acte de lecture et sa passation. Si l'écriture, comme le suggère Alice Godfroy, révèle un mouvement infinitésimal qui tend vers la danse, il en est de même pour la pratique de la citation. *Citare* en latin traduit un mouvement, une provocation, une excitation. Pour Antoine Compagnon, la citation est « un frottement, un corps à corps »⁷ et « n'a pas de sens hors de la force qui l'agit, qui la saisit, l'exploite et l'incorpore »⁸. Tirer les mots vers soi, les convertir de manière à faire un clin d'œil sémantique à quelqu'un d'autre, inscrit la pratique citationnelle dans une démarche mémorielle et dialogique. Par son potentiel vibratoire, elle déplace une force. Mais comment la faire résonner sur scène, au-delà de cette première onde, sans recours aux guillemets ? Car sans ces signes, le spectateur doit déjà *connaître* pour *reconnaître* les références diffuses, disloquées, transformées au cours du processus de création. Une tâche qui lui est d'autant plus malaisée puisqu'une des particularités du travail de Maguy Marin est qu'une œuvre transit de lectures devient sous œuvre de la prochaine à la manière d'un palimpseste « la première amorce d'une œuvre naît souvent de questions restées en suspens dans celles qui précèdent »⁹. Le maillage citationnel se tisse au-delà d'une seule œuvre, le jeu intertextuel devient interchorégraphique. Ainsi, à partir des lectures de Samuel Beckett gravitent entre autres, *May B* (1981), *Umwelt* (2004), *Cap au pire* (2006), *Description d'un combat* (2009) ou encore *Salves* (2010). Le caractère parfois insondable des œuvres de la chorégraphe tient de ce face à face entre ce que dévoile partiellement l'œuvre et les brèches ouvertes obturées par le spectateur. Il est libre de démêler l'imbroglio des apparitions, d'y attribuer ses propres références. Car les créations chorégraphiques ou littéraires une fois achevées, cèdent leur charge sémantique au spectateur/lecteur dont la sensibilité vient orienter la perception. L'œuvre, quelle qu'elle soit, ouvre des espaces d'indétermination. Afin de pouvoir les faire résonner sur l'espace de la scène, les citations sont égrugées, puis dispersées dans chacune des composantes de l'œuvre.

Stratifiées au fil des créations, elles exsudent dans le discours chorégraphique. Mais au-delà de migrations esthétiques entre la littérature et la danse, les manifestations du texte apparaissent également dans l'usage d'outils littéraires. Les liens hypertextuels peuvent définir la nature de ces éminences. Transformatives ou imitatives, cette

⁶ Anthony Wall, *Droit de citer*, Bréal, Paris, 2004, p. 11.

⁷ Antoine Compagnon, *La seconde main*, Seuil, Paris, 1979, p. 37.

⁸ Ibid., p. 38.

⁹ Sabine Prokhoris, *le fil d'Ulysse, retour sur Maguy Marin*, Paris, les presses du réel, 2012, p. 229.

pratique porte en elle une dimension critique ainsi qu'une affirmation auctoriale. Pour Laurence Louppe, « Une des grandes tendances de la danse contemporaine est de s'être intimement rapprochée du principe de l'écriture littéraire »¹⁰ entretenant avec elle « des analogies structurelles et fonctionnelles »¹¹. L'hypotexte est transformé par les liens elliptiques, périphrastiques, métaphoriques ou métonymiques que vient distiller sur scène l'action dansée. Le principe analogique employé pour *Salves*, apparaît quelques années plus tôt dans *Umwelt* (2004) qui métaphorise le caractère de *Malone meurt* de Samuel Beckett. Utilisant l'écriture comme témoin d'une vie exilée de son corps mourant, les personnages fictionnels racontés par Malone sont autant de corps-reflets qui lui permettent de vivre hors de lui. En écrivant l'histoire des autres il dresse la sienne. Travaillant sur l'épuisement d'un motif par la composition, la décomposition, la juxtaposition, Maguy Marin tisse la métaphore de cette duplication au travers du déplacement des interprètes qui, incessamment et à l'unisson, circulent entre les panneaux réfléchissants de la scénographie. Les couloirs de miroirs, vibrant sous l'effet d'une soufflerie, dupliquent les actions des interprètes travestis, et forment des vignettes dont le renouvellement infatigable devient vertigineux.

La prolifération des citations confère aux œuvres de Maguy Marin toute leur profondeur. Les citations abondantes sont filigranées au discours chorégraphique et apparaissent par transparence parmi la pluralité des textes qu'elle utilise. Par cette convergence systématique, on peut utiliser la superposition de langages danse/littérature comme instrument d'analyse de la poétique et de la poïétique de la chorégraphe ainsi qu'extension de l'interdisciplinarité en danse. Cette corrélation permet également de concevoir le processus de création de la compagnie comme un geste littéraire qui emprunte à la lecture pour écrire par le corps en scène. L'œuvre serait alors choréo-graphique, c'est-à-dire une écriture chorégraphique dont le statut s'apparenterait à celui d'un texte littéraire. Nous pouvons alors envisager une littérarité de l'œuvre chorégraphique, interrogeant conjointement la place du spectateur qui serait également invité à *lire* la danse. Ce dialogue des disciplines propose des enjeux esthétiques originaux et pose la question des frontières, des articulations et des passages entre deux écritures.

¹⁰ Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Paris, Contredanse, 2004, p. 265.

¹¹ Ibidem.

Sources bibliographiques

COMPAGNON, Antoine, *La seconde main ou le travail de la citation*, Seuil, Paris 1979, 407p.

DIDI-HUBERMAN, George, *Survivance des Lucioles*, Minuit, Paris, 2009, 137p.

GENETTE, Gérard, *Palimpseste*, Seuil, Paris, 1982, 558p.

GODFROY, Alice, *Prendre corps et langue, étude pour une dansité de l'écriture poétique*, Ganse arts et lettres, Paris, 2015, 483p.

LUCRECE, De *Natura Rerum*, Flammarion, Paris, 1997, 467p.

LOUPPE, Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Contredanse, Paris, 2004, 360p.

WALL, Anthony, CHAMBAT-HOUILLON, Marie-France, *Droit de citer*, Bréal, Paris, 2004, 124p.

NACHTERGAEL, Magali, TOTH, Lucille, *Danse contemporaine et littérature, entre fiction et performance écrite*, Centre national de la danse, Pantin, 2015, 232p.

PROKHORIS, Sabine, *Le fil d'Ulysse, retour sur Maguy Marin*, Paris, les presses du réel, 2012, 369p.