Sken&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

1 | Automne 2013
Des écritures et des plateaux

Maguy Marin, Denis Mariotte : « Un mot à mot avec les moyens du plateau »

Cécile Schenck

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1052>

DOI : 10.4000/skenographie.1052

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2013

Pagination : 51-71

ISBN : 978-2-84867-475-9

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Cécile Schenck, « Maguy Marin, Denis Mariotte : « Un mot à mot avec les moyens du plateau » », *Sken&graphie* [En ligne], 1 | Automne 2013, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1052> ; DOI : 10.4000/skenographie.1052

Presses universitaires de Franche-Comté

MAGUY MARIN, DENIS MARIOTTE :
« UN MOT À MOT AVEC LES MOYENS DU PLATEAU »

CÉCILE SCHENCK

Les mots qui empirent de qui pas su. D'où pas su. À tout prix pas su. Maintenant aux fins de dire du pis qu'ils peuvent eux seuls eux seuls. [...] Rien sauf ce qu'ils disent. Tant mal que pis disent. Rien sauf eux. Ce qu'ils disent. De qui que ce soit d'où que ce soit disent. Pis au point qu'ils risquent à jamais de mieux rater le plus mal dire.

Samuel Beckett, *Cap au pire*, 1982.

La danse contemporaine serait-elle devenue bavarde ? C'est là un soupçon qui pèse depuis une quinzaine d'années sur la création chorégraphique occidentale, et plus spécifiquement sur la jeune danse (plus européenne que française), qui n'a de cesse d'interroger ses propres codes spectaculaires, son histoire, sa mémoire, et les positions respectives du chorégraphe et de l'interprète. Sortis d'un long mutisme, ces derniers ont fait progressivement et difficilement le réapprentissage de la parole, une parole tantôt quotidienne, tantôt savante, qui emprunte au dialogue théâtral, à la littérature romanesque ou au discours philosophique leurs pouvoirs de dire le monde de manière intime ou publique. Que ce soit chez Mathilde Monnier, François Verret, Alain Buffard, Jérôme Bel, Xavier Le Roy, Fanny de Chaillé, ou encore chez les chorégraphes flamands (notamment Jan Fabre, Wim Vandekeybus, Alain Platel et Sidi Larbi Cherkaoui), les langues se délient avec bonheur, jubilation et même un certain soulagement. Interdits de parole jusqu'à ce que Pina Bausch, à la fin des années 70, ose enfin briser le tabou du silence, les danseurs s'autorisent alors à bouger moins et parler plus, rencontrant parfois l'hostilité du public et de la critique, réfractaires à cette volonté d'émancipation et de décloisonnement des genres.

Maguy Marin, l'une des premières grandes figures de la nouvelle danse française émergée dans les années 80, n'échappe pas à cette tendance, dont elle se démarque pourtant en continuant à se tenir à une distance respectueuse des textes utilisés comme matériaux ou comme sources d'inspiration dans ses créations. Entre fascination et révérence, elle rappelle, dans un entretien filmé avec Sabine Prokhoris¹, comment elle a peu à peu surmonté l'angoisse du mot – là où l'on parle encore, en littérature, de l'angoisse de la page blanche – en passant du grommelot de *May B* (1981) à la parole (sur-)articulée de *Cortex* (1991). Dans la suite de son œuvre expérimentale², Maguy Marin continue de travailler au corps le langage, dans la double acception de la formule : d'une part, elle fouille (dans) les textes littéraires et philosophiques pour en extraire une matière éventuellement dansable et un fil dramaturgique, d'autre part, elle explore différentes façons d'incarner – à plusieurs – le chaos et la rumeur du monde.

Épeler le monde ensemble : les premières œuvres parlantes de Maguy Marin

Expressément inspirée de l'œuvre dramatique et romanesque de Beckett, la première des deux pièces-phares de Maguy Marin ressuscite en images l'univers de l'écrivain irlandais, en ne s'autorisant qu'une seule citation intelligible reprise deux fois, au début et à la fin du spectacle : « Fini, c'est fini, ça va finir, ça va peut-être finir »³, à quoi s'ajoutent les paroles des chansons choisies pour la bande sonore (« Le joueur de vielle » de Wilhelm Müller et « Le double » de Heinrich Heine, mis en musique par Schubert, ainsi que « *Jesus' blood never failed me yet* » de Gavin Bryars, repris en boucle). Le reste est constitué d'un galimatias incompréhensible, dont les vocables gutturaux et balbutiants sont ânonnés par des figures sans âge, presque sans sexe, en tout cas sans identité propre ni conscience de soi. Elles n'en restent pas moins des personnages, au sens fort du terme, puisque tout

-
1. Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole*, entretien avec Maguy Marin et Denis Mariotte, novembre 2010, DVD joint à l'ouvrage de Sabine Prokhoris, *Le Fil d'Ulysse. Retour sur Maguy Marin*, [Dijon], Les Presses du réel, 2012.
 2. Nous en exceptons les pièces de commande du Ballet de l'Opéra de Lyon (*Cendrillon* en 1985 et *Coppelia* en 1993), sauf *Faces*, qui s'inscrit dans un cycle de création continuée de *Salves* à *Nocturnes* et implique de proches collaborateurs de la chorégraphie, comme Denis Mariotte, Antoine Garry et Alexandre Béneteaud.
 3. Ce sont les premiers mots prononcés par Clov à l'ouverture de *Fin de Partie* (1956) de Samuel Beckett.

droit sorties de l'imaginaire beckettien, dont on retrouve des bribes reconnaissables dans le spectacle de Maguy Marin. S'il ne s'agit en aucun cas, pour la chorégraphe, de subordonner la danse à la lettre des œuvres du dramaturge, on retrouve en effet dans *May B* – et principalement dans la deuxième des trois parties qui la composent – les spectres enfarinés de Hamm, de Clov (empruntés à *Fin de partie*), de Lucky et de Pozzo (issus d'*En attendant Godot*). La figure de Beckett lui-même est représentée dans le « portrait de famille » de la scène d'anniversaire, tandis que les autres personnages peuvent apparaître comme des avatars des créatures impotentes et séniles qui traversent toute l'œuvre du romancier. À cette différence près, toutefois, que là où les vieillards beckettien tendent vers une paralysie morbide, Maguy Marin se concentre sur le minimum de force vitale qui leur permet encore – pour combien de temps ? – de se mouvoir, même si c'est essentiellement pour tourner en rond et s'adonner à des jeux puérils.

Dix ans plus tard, *Cortex* franchit résolument le mur du verbe et permet à Maguy Marin de surmonter sa « peur de toucher aux mots »⁴, avec pour ambition modeste de revenir aux structures fondamentales du sens en recourant à des phrases simples et impersonnelles. Plus profondément, il s'agit pour la chorégraphe et ses interprètes de « se donner [enfin] le droit de nommer les choses » et d'assouvir leur « besoin de décrire le monde qui [les] entoure » en adoptant face à lui une position radicale d'« étrangers »⁵ : étrangers, en tant que danseurs, à l'usage théâtralisé de la parole, mais aussi étrangers à une réalité qui ne va plus de soi.

Les huit dansacteurs du spectacle se mettent littéralement en bouche les définitions du dictionnaire ou les formules idiomatiques des manuels d'apprentissage des langues étrangères, retrouvant par là même un statut à la fois banal et déroutant de sujets d'énonciation qui « ne [sont] plus en train de vivre quelque chose, mais décrivent la chose qu'[ils sont] en train de vivre »⁶ :

Mon sac à main est en maroquin bleu. Son format rectangulaire est commode et pratique. Il porte mes initiales en métal.

Dans la poche intérieure de ma veste, je mets toujours mon portefeuille. Il est en cuir noir, bordé d'un filet de métal. Dans les divisions intérieures, je mets des billets de banque, des timbres, et mes documents d'identité.

4. Maguy Marin, in Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole*, op. cit.

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*

Ces gants sont en nylon.
 Mes souliers sont en daim.
 Son écharpe est en soie.
 Ma robe est en jersey.
 Les chaises sont en plastique.
 Nous sommes les acteurs. Vous êtes les téléspectateurs. [...]

[En chœur] Le pouce est un gros doigt. L'index montre les objets. Le majeur est un doigt long. L'annulaire porte une bague. L'auriculaire est le plus petit. Combien de doigts à chaque main ? Cinq ! [...]

He is tall.
 Il est grand.
Son franceses.
 Ils sont français.
Non mi piace questo colore.
 Je n'aime pas cette couleur.
Wir riechen mit der Nase.
 Nous sentons avec le nez.
μλάμει ε το στό α.
 Nous parlons avec la bouche⁷, etc.

Utiliser les mots de tous les jours pour retrouver une prise sur le réel, et par là même souligner l'étrangeté constitutive des choses qui nous entourent en les mettant à distance grâce à une langue standard, tel est le projet de Maguy Marin dans cette pièce, qui se propose de « mettre en crise l'évidence »⁸. Pour ce faire, la chorégraphe a demandé à ses danseurs de nationalités diverses de se constituer chacun un stock d'expressions rudimentaires (en français mais aussi en anglais, en espagnol, en allemand, en grec...), dont certaines seront ensuite reprises en chœur avec autant de bonne volonté que d'humour.

Déjà très présente dans *May B* – à une époque où elle était d'ailleurs largement passée de mode –, la forme chorale apparaît à ce titre comme un formidable amplificateur de voix permettant de désindividualiser la prise de parole singulière pour la réintégrer dans un concert plus vaste de rumeurs multiples et collectives. Sa dimension éminemment musicale se retrouve ainsi dans plusieurs spectacles des années 90 à aujourd'hui, de *Waterzooi* (1993) aux créations les plus récentes de Maguy Marin, où le texte parlé,

7. Luc Riolon (réal.), Maguy Marin (chorégr.), *Cortex* [Cop. : Compagnie Maguy Marin : Videogram Paris, 1992], 32', Images de la culture, Paris, CNC, 2008.

8. Maguy Marin, in Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole*, op. cit.

chanté, enregistré et remixé, semble paradoxalement se mettre à faire image, à l'instar des tableaux vivants de *Salves* (2010), *Faces* (2011) et *Nocturnes* (2012). À cet égard, le rôle du musicien Denis Mariotte, arrivé dans la compagnie en 1987 et devenu rapidement le principal collaborateur de Maguy Marin, est déterminant : rompant avec la créativité foisonnante et « viscérale »⁹ des années 80, la chorégraphe s'oriente, à ses côtés, vers des spectacles sinon cérébraux, du moins plus rigoureusement composés, où la continuité geste-son-parole trouve une sorte de nouvelle nécessité poétique. Musique, discours et mouvements dansés se fondent alors dans un tout organique non hiérarchisé, dans lequel texte, voix, jeu théâtral et mouvement dansé deviennent co-présents l'un à l'autre sur un plan « horizontal »¹⁰, dans une logique immanente de tissage des signes, que l'on retrouve du reste à un niveau plus idéologique dans l'affirmation d'une coexistence sensible des êtres, des actions humaines et des époques.

Les mots sur la brèche : oralité, choralité

Ce travail sur la question du vivre ensemble, nous le retrouvons dans toutes les pièces chorales des années 90, notamment dans *Waterzooï* (1993) et *Ramdam* (1995), qui cherchent à donner corps à la voix anonyme du collectif dans l'espace social, à travers le partage d'une culture et d'un langage communs.

Dans le premier de ces deux spectacles, un méta-récit – ou récit-cadre –, inspiré des *Passions de l'âme* de Descartes, est pris en charge par une comédienne, dont la position de narrateur omniscient la distingue nettement des autres agents de la fiction, chargés d'illustrer sa définition des grands universaux du comportement humain : les sentiments de joie, de colère, de stress, d'angoisse du néant, d'amour, de haine, d'amitié, ou de solitude sont ainsi soustraits à leur contexte empirique et portés dans l'espace abstrait d'une intellection, selon une technique discursive de focalisation externe très inhabituelle au théâtre : « tous les affects humains, ritualisés par les relations sociales, tels la connivence, le désaccord, la domination, la soumission, la sérénité ou le mensonge, la peur et bien d'autres choses encore peuvent

9. Luc Riolon, *Maguy Marin ou le pari de la rencontre*, Paris, France 2 ; Le Mans, 24 images, « Musique au cœur », 2006.

10. Maguy Marin, Rencontre du 17 novembre 2012 au Centquatre.

s'exprimer de façon précise, avec un langage artificiel émotionnel »¹¹. Ces différentes *formules de pathos*, pour reprendre le vocabulaire d'Aby Warburg¹², sont ponctuées et soulignées par des intermèdes musicaux créés par les danseurs eux-mêmes, à qui Denis Mariotte a confié une partition simple à base de sons vocaux ou instrumentaux (harmonicas, tambourins, appeaux...). Si chacun des timbres, pris isolément, n'a aucun sens en lui-même, leur composition d'ensemble forme une bande sonore complexe, dont les rythmes et la mélodie insolites tissent un lien complexe entre tous les acteurs d'un même groupe – lien que Maguy Marin et son collaborateur considèrent comme emblématique du lien social.

La même logique est à l'œuvre dans *Ramdam*, où l'on retrouve également une voix anonyme, dans laquelle il est possible de reconnaître les automatismes de la langue, opposés par Saussure aux actes singuliers de parole. Sur scène, s'échangent machinalement les mots purement fonctionnels du quotidien : « Bonjour », « Merci », « Au revoir », « Pardon »... Sauf qu'à force d'être répétés sur tous les tons et sur différents rythmes, ces vocables finissent par composer un fond sonore de voix multiples, comparables aux bruitages auxquels se livrent les comédiens pendant la majeure partie du spectacle. Le rôle de Denis Mariotte est là encore essentiel : avouant aborder la création artistique comme de la cuisine ou du bricolage, le musicien s'essaie à toutes sortes de « mélanges » entre syntagmes, mots, phonèmes et lettres chantés. Il commente : « on a besoin que tout le monde fasse sa lettre pour que la musique existe, comme dans un orchestre »¹³.

C'est là un principe absolu qui gouverne également l'écriture chorégraphique de *Ramdam* comme des spectacles qui vont suivre¹⁴, dans lesquels

11.Extrait du texte de Maguy Marin pour le programme de la représentation de décembre 1995 à Créteil.

12.Voir Georges Didi-Huberman, *L'Image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, Paris, Les Éditions de Minuit, « Paradoxes », 2002.

N.B. : dans cet ouvrage, Didi-Huberman analyse et reprend à son compte la définition warburgienne des *Pathosformeln* en quoi l'historien de l'art et de la culture allemand (1866-1929), spécialisé dans l'iconologie de la Renaissance, reconnaissait tout un répertoire d'images corporelles encodées dans un imaginaire collectif multiséculaire. Inscrites dans le temps non linéaire de la survivance déjà évoqué par Nietzsche, ces images donnent à voir et à penser une grammaire affective du geste ainsi qu'une rhétorique de l'expression, dont on retrouve le commentaire métathéâtral dans *Waterzooi*.

13.Denis Mariotte, in Luc Riolon, *Maguy Marin ou le pari de la rencontre*, op. cit.

14.Notamment *Point de fuite* (2001), créé à partir des œuvres musicale et littéraire de Bach et Péguy. Dans *Libération*, Marie-Christine Vernay écrit le 10 décembre 2001 : « Quelle

Maguy Marin accorde une importance de plus en plus grande à la composition fuguée de la partition gestuelle, faite de contrepoints et d'unissons. « Disposés dans l'espace de manière décidée et lisible », les danseurs doivent en effet trouver leur juste place dans le grand « concert humain » pour pouvoir effectuer au bon moment et à un « endroit de relais »¹⁵ le geste qui va peut-être sauver le groupe du chaos – véritable travail de précision qui n'est pas sans rappeler l'art du jonglage¹⁶. C'est dire qu'un collectif, quel qu'il soit, ne peut être soudé que par la relation de confiance mutuelle instaurée entre les individus qui le composent et par la conscience aiguë qu'à chaque instant ce monde environnant qui m'affecte, je peux (et dois) l'affecter à mon tour¹⁷. Cet exercice difficile et même, en un certain sens, périlleux, exige de l'interprète qu'il abandonne sa position d'*ego* souverain, qu'il accepte cette forme de retrait par rapport au moi singulier, bien moins par modestie que par souci éthique de laisser advenir « quelque chose d'autre que soi-même »¹⁸. En cela, l'œuvre de Maguy Marin est éminemment politique...

Abordée de manière encore insouciante, voire « innocente », dans *Waterzooï* et *Ramdam*, qui transforment le jeu social en un jeu tout court entraînant le spectateur dans l'ivresse jubilatoire de sa gratuité, la question du vivre ensemble se repose de manière plus grave dans les spectacles des années 2000. Lorsqu'en 1998, Maguy Marin quitte Créteil pour Rilleux-la-Pape afin d'y prendre la direction du nouveau CCN dans une banlieue sensible de Lyon, l'atmosphère n'est plus vraiment à la fête. Désireuse et consciente d'amener la danse dans un *no man's land* de la culture, la chorégraphe, qui ne confondra jamais sa mission d'éducation populaire avec ses

place occupe-t-on ? Comment l'occupe-t-on ? La chorégraphe relie Bach, fugueur par excellence, à Péguy, qui écrivait : « Revenir toujours au même point, d'où l'on dit le mot le plus juste et le plus précis possible afin de se placer dans la société. » Tous deux voulaient redéfinir les choses, empêcher les fuites et les malentendus, et servent le propos de Maguy Marin, explorant dans quelle mesure et comment chacun de nous porte une responsabilité vis-à-vis des autres », in Marie-Christine Vernay, « Maguy Marin nous remet en place », consulté le 13 juillet 2013 sur le site en ligne du quotidien :

<http://www.liberation.fr/culture/0101396053-maguy-marin-nous-remet-en-place>.

15. Maguy Marin, in Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole*, op. cit.

16. Ce sens du *kairos* et du jonglage sera particulièrement indispensable aux interprètes de *Salves* (2010), qui devront attraper au vol toutes sortes d'objets fragiles.

17. Voir *ibid*.

18. Maguy Marin, Rencontre du 17 novembre 2012 au Centquatre.

propres exigences artistiques, aborde un moment charnière de sa carrière. Après *Les Applaudissements ne se mangent pas* (2002) et *Ça quand même* (2004)¹⁹, dans lesquels elle traite, de manière polémique, les questions politiques de l'exploitation humaine (en l'occurrence dans les pays d'Amérique latine) et du statut précaire des intermittents du spectacle, Maguy Marin renoue, dans *Umwelt* (2004) et *Turba* (2007) avec l'essai philosophique, déjà approché dans *Waterzooï*. Dans l'intervalle, elle crée *Cap au pire* en 2006, qui fait entendre en voix *off* l'intégralité du court roman de Beckett. Il aura donc fallu à la chorégraphe encore une dizaine d'années depuis ses premiers essais avec et sur le langage pour oser « toucher », cette fois, aux grands textes d'auteurs.

De la lecture à l'écriture : une poétique de l'entre-deux

De toutes les pièces de Maguy Marin inspirées d'œuvres littéraires ou théoriques, *Cap au pire* est la seule à revendiquer une absolue fidélité à la lettre du texte, dans une visée délibérément illustrative²⁰. Enveloppée d'une profonde obscurité qui la rend elle-même invisible, une interprète unique manipulant objets et mannequins tire une à une de l'ombre les rares images encore représentables que fait surgir le récit beckettien. Trouée de silences ou de blancs – à quoi répond sur scène un noir presque complet²¹ – cette voix solitaire, prise en charge par David Mambouch, paraît susciter les apparitions incertaines et diaphanes composées par Françoise Leick.

Mais pas plus ici qu'ailleurs, il ne s'agit pour Maguy Marin de faire œuvre de metteur en scène, encore moins d'érudite. Amateur de grands textes « au sens de l'amour », elle déclare préférer ne pas « avoir trop de repères ni savoir trop de choses »²² à leur sujet, pour mieux se laisser traverser par ce que le langage « [lui] fait » et lui fait voir en termes de

19. Créé le 23 mars 2004 à l'Espal (Le Mans), *Ça quand même* a été repris au Théâtre de la Cité Internationale du 22 au 27 novembre dans le cadre du Festival d'Automne 2012.

20. Voir l'entretien accordé par Maguy Marin à Leslie Cassagne au Théâtre Garonne, Toulouse, mars 2013, in Leslie Cassagne, *Le Noir dans Cap au pire*, Salves, Faces, Nocturnes de Maguy Marin. Une poétique de l'éclipse, Dossier de recherche de Master 1 sous la dir. de Cécile Schenck, Institut d'Études Théâtrales, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2012-2013, p. 22 : « C'était très littéral comme travail, il fallait juste faire ce que Beckett disait. Il n'y a pas du tout d'imaginaire personnel qui vient se greffer sur ce que Beckett écrit. Françoise Leick et moi-même, nous avons essayé de voir ce que lui, en écrivant, a pu voir dans le noir de sa tête ».

21. Voir Leslie Cassagne, *op. cit.*, p. 9, 20 et *passim*.

22. Maguy Marin, Rencontre du 17 novembre 2012 au Centquatre.

sensations et d'images – surtout celles qui ne sont pas immédiatement perceptibles ou visibles, et qu'il faudra donc exhumer sous plusieurs couches de lectures et relectures successives.

Choisi avant tout pour sa musicalité rythmique et fuguée, *Cap au pire* fait partie, de l'aveu même de Maguy Marin et Denis Mariotte, de ces « lectures nourricières » alimentant une « écriture de plateau »²³, au sens presque géologique d'un lent dépôt sédimentaire d'impressions, d'intuitions, de traces plus ou moins conscientes. Lectures qui se font d'abord seuls – souvent à haute voix –, puis en commun, de sorte que l'expérience sensible qui en résulte est toujours le fruit d'un entre-deux : entre écrivain et lecteur, entre différents lecteurs de la même œuvre, entre livre et plateau, et pour finir entre scène et salle.

Ce déploiement des multiples possibles du texte beckettien à partir d'un entre-deux fécond est donné à entendre et à voir dès le début du spectacle : « D'abord le corps. Non. D'abord le lieu. Non. D'abord les deux »²⁴. Puis s'esquissent lentement les contours de deux personnages, un petit et un grand, qui se tiennent par la main :

Peu à peu un vieil homme et un enfant. Dans la pénombre vide peu à peu un vieil homme et un enfant. [...] Main dans la main ils vont tant mal que mal d'un pas égal. [...] Unis par les mains étreintes étreignant. Tant mal que mal s'en vont comme un seul. Une seule ombre²⁵.

À la recherche de « l'imminimisable minime minimum »²⁶ dont parle Beckett dans *Cap au pire*, la pièce de Maguy Marin se construit alors selon un processus d'accumulation assez étranger, du reste, à l'horreur du plein que l'on trouve dans les textes du romancier-dramaturge. Si elle travaille, comme lui, avec des restes (« restes de corps, “restes d'esprit”, restes de logique »), c'est moins pour mesurer la force d'attraction du néant qui

23. Maguy Marin, *ibid.*

N.B. : dans le cadre de l'hommage rendu par le Festival d'Automne 2012 à l'œuvre de Maguy Marin, *Cap au pire* a été repris au Centquatre du 13 au 15 novembre.

24. Samuel Beckett, *Cap au pire*, trad. Édith Fournier, Paris, Les Éditions de Minuit, 1991.

25. *Ibid.*, p. 14.

26. *Ibid.*, p. 10.

N.B. : dans la suite de son texte, l'auteur propose des variations sur cette formule inaugurale : « l'inannulable moindre », « l'imminimisable moindre meilleur pire », « l'imminimisable minimum », « l'inaugmentable imminimisable inempirable sempiternel presque vide », *ibid.*, p. 41, 47, 56.

absorbe toutes choses dans le trou noir de l'existence que pour résister justement à la tentation du rien où s'exténuent les personnages de Beckett. Là où ce dernier exprime sa hantise de la chair, Maguy Marin cherche, de son côté, à « donner corps à cette chose-là »²⁷, à cet innommable auquel renvoie, pour l'écrivain, l'horreur de la condition humaine et qui pour elle, demeure malgré tout un symbole d'espoir.

La question posée ne serait donc plus tant de savoir ce que veut dire l'angoisse d'être là, mais ce que signifie être au monde *ensemble*, dans l'espace du théâtre, mais aussi dans celui de la Cité. Vivre mieux, être mieux ensemble, ou en tout cas « rater mieux »²⁸ : cette rencontre avec l'autre, avec tous les autres, même imparfaite, même inaboutie, voilà la véritable préoccupation de Maguy Marin dans cette pièce comme dans le reste de son œuvre.

D'*Umwelt* à *Description d'un combat* : la création comme « champ de bataille »²⁹

Si l'ombre du grand style beckettien hante toujours le texte semi-autobiographique de *Ça quand même*, écrit et interprété en duo avec Denis Mariotte au moment de la réforme du statut de l'intermittence, Maguy Marin choisit, dans ses créations suivantes, de se tourner résolument vers le passé : tandis qu'*Umwelt* reprend en sous-texte *L'Éthique* de Spinoza – et sa grande question « Que peut un corps ? » –, *Turba* égrène des passages du *De Natura rerum* de Lucrèce. À ce diptyque philosophique s'ajoute un troisième volet, *Description d'un combat* (2009), qui compile, entre autres sources, des textes d'Homère, de Lucrèce, de Victor Hugo, de Charles Péguy, d'Ezra Pound et d'Heinrich von Kleist.

Ces trois œuvres entées sur la littérature et la philosophie antiques, classiques, romantiques ou modernes tournent autour de deux questions connexes : comment faire revivre le passé dans l'ici et maintenant d'une expérience vécue en commun ? Et que nous disent les épopées ou les essais d'autrefois sur notre monde présent ? Or d'une certaine façon, rien n'a changé... Les corps, assimilés à des atomes qui s'attirent et se repoussent

27. Maguy Marin, Rencontre du 17 novembre 2012 au Centquatre.

N.B. : l'expression « restes d'esprit » se trouve dans Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 37.

28. Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 11.

29. Expression de Maguy Marin citée par Flavia Lorenzi, in *Lieux et temps de création : l'aventure de « vivre » et « faire » ensemble. Théâtre du Radeau et Compagnie Maguy Marin*, Mémoire de Master 2 sous la dir. de Cécile Schenck, Institut d'Études Théâtrales, Sorbonne Nouvelle – Paris 3, 2011-2012, p. 81.

selon d'obscures affinités électives dans le texte de Lucrèce, semblent obéir à ces rapports d'amour et de haine qui ont déclenché la guerre de Troie dans l'épopée homérique et, au XX^e siècle, la Première Guerre mondiale. Tout n'est affaire que de sympathie et de répulsion dans ce grand tout du monde, régi par les lois de l'immanence définies par Spinoza.

Sans prétendre faire œuvre de philosophe ni même de critique littéraire avertie, Maguy Marin se nourrit de ces textes, lus avec toute la modestie qui la caractérise, dans la série des trois spectacles *Umwelt*, *Turba* et *Description d'un combat*³⁰. Tandis que le premier est silencieux – si l'on excepte, toutefois, le dispositif sonore extrêmement bruyant élaboré par Denis Mariotte à partir du frottement continu de trois guitares électriques placées en avant-scène et de ventilateurs assourdissants –, les deux suivants ajoutent aux actions et déplacements simples auxquels se réduisait déjà la danse dans *Umwelt*, quantité de textes choisis en concertation avec les danseurs.

Dans toutes ces pièces, le processus de création est le même : sans que soit remise en cause la position auctoriale de Maguy Marin qui signe toujours la composition définitive, les quatre mois que dure en moyenne la préparation d'un spectacle laissent une large place à la collection d'une matière pléthorique – pour ne pas dire anarchique – constituée d'improvisations, de souvenirs, d'objets et de lectures proposés en répétition par les danseurs eux-mêmes. C'est ainsi, par exemple, que l'idée matricielle de *Description d'un combat*, celle d'une pièce sur la guerre, la mort, le deuil et l'oubli à partir de l'épopée homérique, a été suggérée à Maguy Marin par l'un de ses danseurs, Vincent Weber³¹. Les trouvailles des uns et des autres se sont ensuite accumulées jusqu'à former un abondant corpus textuel sur le même thème, dans lequel il a fallu nécessairement opérer une sélection. Quelque peu anxiogène, ce temps long de la création permet de faire émerger progressivement des formes, qui seront, dans une phase ultérieure, écrites et fixées par la chorégraphie : « Dans cette phase, le travail devient donc de plus en plus directif et moins appuyé sur une recherche collective »³². C'est aussi à ce moment-là qu'apparaît dans le vocabulaire employé par Maguy Marin le terme d'« écriture ».

30. *Umwelt*, *Turba* et *Description d'un combat* ont respectivement été créés au Toboggan à Décines (grand Lyon) en novembre 2004, à Cannes en novembre 2007 et au Festival d'Avignon en juillet 2009.

31. Voir Flavia Lorenzi, *op. cit.*, p. 96.

32. *Ibid.*, p. 83.

Reste que même face au produit fini, le spectateur a toujours le sentiment d'assister à un *work in progress*, dont on devine que la présentation publique n'est que la partie émergée de l'iceberg. L'autre partie, celle à laquelle le public n'a pas accès mais qu'il pressent confusément, se constitue, dans la durée, de tous les moments de recherche et d'échange entre Maguy Marin et son équipe artistique, dont chaque membre apporte à la chorégraphie un savoir-faire et un savoir-être singuliers. Récemment interrogée par Dominique Crebassol sur sa méthode de travail, Maguy Marin répond qu'elle n'en a pas vraiment, mais que des « processus similaire[s] » sont à l'œuvre d'une pièce à l'autre :

J'arrive le premier jour sans aucune idée de ce que sera la pièce : pas de titre, pas de sujet, pas de scénario, rien. Je ne sais même pas si elle sera dansée ou non. Je n'ai en poche que quelques « petites billes », des lectures, des impressions, des idées qui concernent la vie qu'on mène, le monde dans lequel on vit, des faits d'actualité. Tout cela est très chaotique. À partir de ces matériaux désordonnés, on commence à faire des propositions, moi comme les interprètes. À ce stade, il n'y a toujours pas de direction claire, même si ces choix sont effectués à chaque instant. La direction de la pièce doit surgir du travail lui-même. [...]

Le titre est fixé en général quinze jours à un mois avant la première. La pièce doit prendre un peu corps pour que quelque chose puisse être nommé. Les titres viennent quand la pièce n'est pas complètement achevée, à ce moment-là arrivent des mots et, parmi ces mots, il y a le titre³³.

C'est notamment le cas pour *Description d'un combat*, dont le titre n'a été trouvé qu'au dernier moment. Aucune référence, dans le spectacle, à la nouvelle éponyme de Kafka, que Maguy Marin a lue mais dont elle n'a pas inséré d'extrait dans sa pièce. Les autres textes, tirés principalement de l'*Illiade*, sont pris en charge – dans plusieurs langues – par un chœur de récitants qui déambulent avec une infinie lenteur dans tout l'espace scénique. La complexité de leurs trajectoires et de leurs prises de parole respectives a nécessité l'élaboration de tableaux mathématiques complexes³⁴, plus ou moins

33. « Maguy Marin, chorégraphe indépendante », propos recueillis par Dominique Crebassol, in *La Biennale de Lyon, Maguy Marin, Danser*, n° 320, Paris, SPER, septembre-octobre 2012, p. 51.

34. Comme le précise Flavia Lorenzi, *op. cit.*, p. 84, ces tableaux mathématiques (dont on peut voir quelques exemples reproduits in Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 330-351) ont déjà été utilisés dans la création d'*Umwelt*, afin d'établir la liste exhaustive de toutes les entrées, sorties et actions effectuées par les danseurs.

comparables aux partitions sonores mêlant rires et plaisanteries triviales que Maguy Marin avait élaborées pour *Ah ! Ah !* (2006)³⁵.

Comme dans *Turba*, qui fait entendre des bribes – pas toujours intelligibles – de l'essai de Lucrèce, *Description d'un combat* travaille les textes selon une logique qui ne doit rien au jeu d'acteur : on l'a d'ailleurs souvent reproché aux interprètes de Maguy Marin, dont certains, se sentant mal employés dans ce rôle de récitants, ont ensuite quitté la compagnie³⁶. Mais c'est oublier le traitement singulier que la chorégraphe fait subir à la parole dans ses œuvres : se déroband à toute volonté d'interprétation ou de dramatisation, cette dernière n'a en effet pas pour vocation première de faire sens, mais bien de faire image. De même que font image les nombreux passages de l'épopée homérique où sont décrits les « endroits de fragilité des corps au défaut de l'armure »³⁷ – fragilité également perceptible dans le jeu minimaliste, presque hésitant, et comme lointain des neuf danseurs de la pièce, dont le débit comme les pas suivent la mesure ample donnée par un métronome. Leurs voix monocordes se mélangent et se superposent jusqu'à l'indistinction ; et quand ils sont seuls à parler, ils ne projettent pas leur texte frontalement en direction du public mais le psalmodient sans emphase aucune, souvent dos au public, si bien que le spectateur a parfois du mal à identifier la provenance du son.

Au même titre que les nombreux accessoires (objets et costumes) – souvent recyclés d'une pièce à l'autre –, qui envahissent le plateau jusqu'à saturation de l'espace, les mots sont donc avant tout des matières dotées d'une consistance, d'une musicalité et d'un rythme propres. Leur agencement « horizontal » dans le processus de fabrication des œuvres, s'il ne se prive pas de la dimension d'un discours signifiant sur le monde, fait apparaître ce même monde comme un tissage polyphonique de voix et de présences sensibles, auquel la série des trois spectacles suivants, composée de *Salves* (2010), *Faces* (2011) et *Nocturnes* (2012), offre la possibilité de se déployer sous la forme d'un grand livre d'images saisies sur le vif, dans la fulgurance de l'instant vécu, et assemblées selon un procédé poétique de collage-montage.

35. Voir Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 314-321.

36. Reste que même lorsqu'ils préparent des pièces peu ou pas dansées, les interprètes de Maguy Marin continuent à pratiquer chaque jour des exercices classiques d'échauffement.

37. Maguy Marin, in Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole*, *op. cit.*

***Salves, Faces et Nocturnes* ou la rumeur du monde**

Dans ce que l'on peut considérer comme son dernier triptyque³⁸, Maguy Marin reprend et développe dans un sens plus cinématographique un procédé de fabrication qu'elle a déjà mis à l'épreuve dans *Umwelt* : composés de courtes saynètes sans début ni fin, voire de poses statiques brusquement surgies de la pénombre, une multitude de tableaux vivants entrecoupés de noirs³⁹ s'enchaînent et se répètent avec d'infimes variations sur un rythme plus ou moins soutenu. Rapide dans *Salves*, tempérée dans *Faces* et lente dans *Nocturnes*, cette succession d'apparitions et de disparitions s'accompagne d'une bande-son finement ouvragée, signée Denis Mariotte.

Comme dans les spectacles précédents, la partition sonore est toujours réglée à part, de même que la création lumière, confiée dans ces trois œuvres à Alexandre Béneteaud. En revanche, le dispositif spatial n'est jamais déterminé à l'avance ni indépendamment du travail de plateau avec les interprètes, comme l'explique Flavia Lorenzi dans son étude du processus créatif de Maguy Marin :

Parfois il arrive que l'espace ne se définisse qu'à la fin de la phase de création, comme dans *Umwelt*. Le plus souvent il se met en place au milieu du processus, mais il est très rare que Marin ait l'espace comme point de départ de sa recherche. En réalité, chez la chorégraphe, l'espace, les lignes et les directions se définissent par rapport aux entrées et sorties des interprètes sur la scène. [...]

Par exemple dans *Umwelt* et dans *Salves*, la scénographie a été construite autour du besoin d'avoir des portes, c'est-à-dire des entrées et des sorties ; les interprètes, de même que les objets, rentrent et sortent du plateau par ces ouvertures, l'espace se remplit et se vide à plusieurs reprises. Dans *Turba*, par contre, les coulisses et la scène ne font qu'un, le public voit tout, et la scène ne fait que se remplir de tous les objets déjà sur place, manipulés par les danseurs.

Lorsque la pièce est écrite, et que toutes les couches esthétiques sont additionnées les unes aux autres (costumes, objets, lumière, bande son, etc.), la chorégraphe commence la troisième et dernière phase de son processus de création qui consiste à répéter sans relâche et avec une grande minutie la mise en scène, dans le but d'atteindre la plus grande précision possible dans l'exécution. Même

38. *Salves*, *Faces* et *Nocturnes* ont été respectivement créés au TNP de Villeurbanne en septembre 2010, à l'Opéra de Lyon en septembre 2011, et à la Biennale de la Danse de Lyon en septembre 2012. Les deux derniers spectacles ont été repris au Théâtre de la Ville et au Théâtre de la Bastille au cours du Festival d'Automne 2012.

39. Ce n'était pas le cas dans *Umwelt*. En revanche, le nouveau triptyque en reprend la structure itérative, avec variations sur un même répertoire de motifs.

après la création, le groupe continue de s'entraîner et de répéter le spectacle tous les jours en tournée⁴⁰.

Si les danseurs ne parlent pas, ou très peu, dans ce dernier triptyque, le son et la parole articulée sont omniprésents dans les créations sonores de Denis Mariotte, assisté chaque fois d'Antoine Garry. Quatre magnétophones répartis en divers endroits du plateau dans *Salves*, deux tourne-disques placés en avant-scène à cour et à jardin dans *Nocturnes* diffusent une bande son savamment mixée, dans laquelle Denis Mariotte a retravaillé la fréquence, le volume, le timbre et le grain de la voix, de manière à faire ressortir, pour une fois, ces paroles anonymes trop longtemps étouffées par celles des

40. Flavia Lorenzi, *op. cit.*, p. 84-85.

N.B. : Dans *Turba*, les douze interprètes de Maguy Marin se déplacent entre (et sur) une trentaine de tables-estrades recouvertes de tissus chamarrés, d'objets hétéroclites et d'accessoires carnavalesques dont ils s'affublent à vue : perruques, chapeaux, casques, couronnes de lauriers, guirlandes de fleurs, faux nez, etc., tout participe à l'image foisonnante d'un joyeux désordre créateur.

Dans *Umwelt*, le dispositif scénique se résume à une ligne de panneaux disjoints revêtus de miroirs et disposés parallèlement à la rampe, entre lesquels circulent neuf interprètes – pas tous danseurs de formation – qui exécutent des actions simples (comme manger une pomme, boire de l'eau, s'habiller, se dévêtir, se raser, fumer une cigarette, s'étreindre, frapper l'autre, transporter arbres ou fleurs, tenir un enfant dans ses bras, lire le journal, etc.) d'une durée de dix secondes chacune. L'ensemble du spectacle est rythmé par les apparitions et les disparitions rapides des comédiens devant et derrière les panneaux réflecteurs, tandis que l'espace compris entre l'avant-scène et la rangée de miroirs se couvre progressivement de tous les objets qu'ils y jettent négligemment au cours de leurs déambulations.

Quant aux sept danseurs de *Salves*, ils paraissent évoluer dans un espace-temps plus réduit encore : dans un décor constitué de pans de bois percés de six portes pour les entrées et les sorties et de tables amovibles, le compartimentage des saynètes figurant de micro-catastrophes (vols planés, chutes et bris d'objets, inlassablement réparés puis recassés) y est plus net que dans *Umwelt*, car leur enchaînement extrêmement rapide et leur interruption presque instantanée ne permettent à la conscience spectatrice d'enregistrer que quelques motifs évanescents entre deux noirs : une assiette ou un vase qui échappe des mains, les statues de Vénus ou de la Liberté qui se fendent en deux, *Guernica* de Picasso, une personne tombée d'un banc surpeuplé, un hélicoptère miniature qui survole une immense table de banquet, sans oublier toute une collection de figures reconnaissables (Jésus, Einstein, Elvis Presley, Bush, Sarkozy, un Poilu de la Grande Guerre, une Vénus noire, etc.) se détachant sur le fond d'actions plus anecdotiques. La création lumière ne s'est imposée qu'une fois mis en place le dispositif scénique et arrêtées les séquences gestuelles conçues à partir des improvisations des danseurs, soit au moment de « l'écriture [proprement dite] de la pièce, après deux mois et demi de travail », comme nous l'apprend Flavia Lorenzi, *op. cit.*, p. 106.

politiciens qui nous gouvernent. En remettant ainsi techniquement « à la même hauteur la voix des vainqueurs et des vaincus », le musicien donne à entendre ces « voix fragiles »⁴¹ qui depuis longtemps se sont tues...

Aux séquences brèves de mouvement – traversées du plateau, micro-actions ou arrêts sur image – dont l'amorce et la résolution dramatique sont volontairement occultées par les noirs interstitiels des spectacles, font écho des fragments sonores empruntés à la grande ou à la petite histoire de l'humanité, que l'on retrouve aussi dans le montage des enregistrements « vintage » de *Faces*⁴², empruntés à différentes époques. Harangues de dictateurs célèbres, éclats de voix inconnues des peuples fanatisés ou opprimés, rumeur de foules en révolte, tirs de mitraillettes, stridences et vrombissements menaçants, chansons populaires des années 20, airs de jazz, témoignages d'agriculteurs, paroles de comédiens et communiqués radio-phoniques offrent un contrepoint invisible à ce qui se passe sur le plateau : champ de ruines dans *Salves*, hanté, sur un mode mineur, par le souvenir traumatisant des catastrophes qui se sont succédées depuis la Seconde Guerre mondiale jusqu'à nos jours ; allégories monumentales d'une société violente et consumériste dans *Faces* ; scènes plus intimistes dans *Nocturnes* – quoique toujours semées d'allusions discrètes à la grande misère du monde...

De même que *Salves* avait été le fruit de lectures préparatoires sur l'histoire moderne – des ouvrages d'Hannah Arendt à ceux de Georges Didi-Huberman⁴³, lui-même grand lecteur de Benjamin, Adorno, Derrida, Agamben et Debord – la création de *Faces* avec les vingt-huit danseurs de l'Opéra de Lyon s'est nourrie de l'étude de textes philosophiques sur la question des totalitarismes et de la démocratie à l'ère des masses : Elias Canetti bien sûr, mais aussi Edward Berneys⁴⁴ dont l'ouvrage *Propaganda*

41. Denis Mariotte, in Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole*.

42. À la différence de *Salves* et de *Nocturnes*, *Faces* ne rend pas visible la source du son sur le plateau, comme le remarque Leslie Cassagne, *op. cit.*, p. 38 : si cette pièce ne donne pas l'impression que les images émanent de la bande-son, on y retrouve néanmoins le même « grésillement typique » que dans les deux autres œuvres, « renvoyant toujours à l'idée que les images observées s'échappent d'un vieil appareil. »

43. Voir Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2010.

44. Edward Berneys, *Propaganda*, 1928 ; Elias Canetti, *Masse et puissance* (1960). Voir l'entretien radiophonique de Claire Baudéan avec Maguy Marin et Denis Mariotte, « *Faces*, la nouvelle création de Maguy Marin pour l'Opéra de Lyon », in « Sortir, écouter, voir », *France Info*, 15 septembre 2011, consulté en ligne à l'adresse suivante :

(1928) étudie les mécanismes psychologiques de manipulation des consciences au profit des grandes firmes industrielles américaines. Maguy Marin et Denis Mariotte auraient pu lire également – et peut-être l'ont-ils fait – *La Psychologie des foules* (1895) de Gustave Lebon, qui s'intéresse à la fois, dans cet ouvrage, au potentiel révolutionnaire des collectivités en phase d'organisation et leur tendance plus profonde à l'intolérance, à l'autoritarisme et au conservatisme.

Consumérisme, propagande (politique et publicitaire), médiatisation à outrance, société du spectacle, mimétisme inconscient, mais aussi sentiment d'impuissance et de révolte face à « ce qui nous agit » du dehors, tels sont les ingrédients de *Faces*, qui donne à voir et à penser les « grands flux qui nous traversent et qu'on n'arrive plus à regarder avec distance »⁴⁵. En faisant le choix parfaitement assumé d'une relative lenteur, Maguy Marin et Denis Mariotte prennent clairement position contre une société de la vitesse soumise au bombardement médiatique des images télévisuelles⁴⁶, qui confondent en une même épiphanie obscène spectacle de la violence et divertissement⁴⁷.

Comme autrefois les militants de l'Agit-Prop théâtrale, les deux artistes entendent bien exploiter dans cette œuvre la puissance dialectique du montage d'images contradictoires, dont le rapprochement saisissant a pour but, sinon pour effet, de produire une réaction de l'ordre du choc dans la conscience spectatrice. Ainsi juxtaposées, les tableaux vivants de *Faces* brassent toutes sortes de lieux communs – au sens propre comme au sens figuré – dont l'enchaînement paratactique remet au même niveau motifs religieux (un portrait de Madone, une descente de Croix), vignettes publicitaires (sacs

<http://www.franceinfo.fr/chroniques-sortir-ecouter-voir-2011-09-15-faces-la-nouvelle-creation-de-maguy-marin-pour-l-opera-de-lyon-562234-81-118.html>.

N.B. : cet entretien a été repris et commenté par Cécile Bosc, in « Faire corps, métamorphoses de la peinture dans *Faces* de Maguy Marin », à l'occasion des *Troisièmes rencontres de la Galerie Colbert autour de La Danse de Matisse*, Paris, INHA, 13 avril 2013.

45. *Ibid.*

N.B. : ces images de notre impuissance face à tout ce qui nous meut inconsciemment de l'extérieur nous « regardent » d'autant plus, dans ce spectacle, qu'un grand miroir placé en fond de scène renvoie au public son propre reflet.

46. Rappelons que dans *Faces*, plusieurs écrans placés en avant-scène de chaque côté du plateau retransmettent en temps réel les images du spectacle : on peut y voir, bien sûr, une allusion à la pulsion scopique des téléspectateurs, mais aussi à l'invasion de l'espace public par des caméras de surveillance.

47. Voir *ibid.*

FNAC, bouteilles de Coca-Cola), productions culturelles (un tableau de Goya, le *Radeau de la Méduse* de Géricault), et portraits de groupes (un rassemblement de têtes couronnées, une équipe de footballeurs, une assemblée en deuil, un champ jonché de cadavres, une foule révolutionnaire, un groupe de femmes voilées, une clique de fantômes, une procession du Ku Klux Klan, etc.). Sans discours superflu, ces images mises bout à bout et séparées par des intervalles d'obscurité plus ou moins longs durant lesquels prend forme chaque nouvelle situation – car « c'est toujours dans l'ombre que les choses se tissent avant d'arriver à quelque chose qui se voit »⁴⁸ – laissent deviner d'autres facettes, autrement dit d'autres modes d'appréhension possibles d'une réalité trop souvent présentée comme univoque et surtout inéluctable.

Comment les jeunes danseurs du Ballet de l'Opéra de Lyon – dont on se souvient à quel point leurs aînés avaient mal vécu la création de *Cendrillon* en 1985 – ont-ils reçu cette nouvelle pièce de Maguy Marin, qui confesse en 1989⁴⁹ se sentir plus à l'aise avec sa petite troupe de fidèles qu'avec une trentaine d'interprètes dans de plus grosses productions ? Plutôt bien, semble-t-il... Regrettant de ne pas avoir su se montrer davantage à l'écoute des danseurs de l'Opéra vingt-cinq ans plus tôt, la chorégraphe reconnaît aujourd'hui que l'institution a changé – à moins que ce ne soit sa méthode de travail à elle qui se soit infléchie dans un sens plus participatif :

En 2011, par exemple, j'ai travaillé avec les vingt-huit danseurs de l'Opéra de Lyon que je ne connaissais pas, pour créer *Faces*. J'ai passé cinq semaines en atelier à les observer : comment entre eux ça se regarde, comment ça bouge, comment ça travaille ensemble⁵⁰.

Entre parole et regard, le dialogue avec l'autre accompagne donc toutes les phases du processus créatif, depuis les premières découvertes faites dans l'intimité de la lecture jusqu'aux séances de répétition intégrant les propositions scéniques des interprètes, en passant par le travail à la table. Mais là encore, Maguy Marin est prudente... et modeste !

Nous discutons énormément au sein de la compagnie, avec Denis Mariotte les échanges sont continuels. Mais les mots que nous employons sont ceux de l'intuition, de la sensation, pas ceux du concept ou de la théorie. Il n'est pas simple

48. *Ibid.*

49. Maguy Marin, in Luc Riolon, *Maguy Marin ou le pari de la rencontre*, op. cit.

50. Maguy Marin, in Dominique Crebasso, art. cit., p. 51.

de parler de notre travail, d'expliquer comment les choses se fabriquent. Passer de la table, où l'on parle, au plateau, où l'on fait, ce n'est pas rien. Nous nous trouvons constamment dans un va-et-vient entre ce qui est de l'ordre de la parole, de la pensée sur ce qu'on veut faire, et de l'ordre de la pratique. Quand on reste trop longtemps à échanger des idées, la création se vide, et à l'inverse, quand on est trop dans la pratique, on ne sait plus pourquoi on bouge. Notre travail, c'est avant tout de fabriquer des formes⁵¹.

Conclusion

Contrairement à d'autres chorégraphes contemporains, Maguy Marin ne cherche pas, dans son œuvre, à mettre en concurrence le mouvement et le langage, qui se fondent dans un même geste continu d'écriture du spectacle à plusieurs mains, plusieurs voix. S'il est devenu banal, aujourd'hui, de considérer la parole comme un matériau de création sensible au même titre que le corps dansant, ça l'est un peu moins, comme le font Maguy Marin et Denis Mariotte, de travailler contre – tout contre – une image figée de la culture, en cherchant à retrouver dans les grands textes canoniques de l'humanité comme dans le langage plus ordinaire de la conversation quotidienne, ce qui y palpite encore de vie, en deçà des poncifs de la langue vulgaire ou érudite. Dans ses œuvres comme dans les rares interviews qu'elle accepte de donner, Maguy Marin cherche en effet ses mots. Des mots hésitants mais toujours justes, qui n'exprimeront pas seulement son propre point de vue sur les choses, mais plus largement la sensibilité commune de tous ceux qui continuent de résister aux phénomènes de mode, à l'embrigadement des consciences et à la marchandisation de l'art ; de ceux qui persistent à croire, en somme, que la poésie peut encore changer le monde et voudraient s'en réjouir sans raison⁵².

51. *Ibid.*

52. L'expression « joie sans raison » est de Clément Rosset, in *Le Réel et son double : essai sur l'illusion* (1976), citée par Denis Mariotte in Sabine Prokhoris, *Quand le travail prend la parole*, op. cit.