

POÉTIQUES DU RYTHME

DANS *SALVES* ET *NOCTURNES* DE LA COMPAGNIE MAGUY MARIN

Bien qu'elle soit couramment associée à la danse-théâtre, la chorégraphe Maguy Marin s'accommode mal d'une quelconque assignation à résidence et, dans l'ensemble de son œuvre (aujourd'hui considérable), on remarque que la poésie, le chant et les arts visuels s'hybrident depuis longtemps avec la danse pour donner naissance à des créations scéniques inclassables. Dans *Salves*¹ et *nocturnes*², même si la théâtralité reste à bien des égards présente et *agissante* sur les formes chorégraphiques, c'est d'abord vers le cinéma que la danse semble se déterritorialiser, danse porteuse « d'une mémoire d'images et de situations popularisées par des films³ » dont témoignent d'innombrables citations visuelles et sonores plus ou moins diffusées⁴ ; danse aussi où le *désir de cinéma* provoque la migration des attributs esthétiques d'un art vers un autre, créant de la *cinématographicité*⁵. Cette *cinématographicité* de l'ordre de la mémoire, du désir, voire du rêve de cinéma ne se traduit cependant pas dans ces œuvres, comme c'est le cas dans nombre de créations chorégraphiques contemporaines, par la présence d'écrans ou d'images projetées. Plus subtilement, dans *Salves* et *nocturnes*, la danse tend à devenir un « art du battement des images⁶ », comme si la composition chorégraphique passait par le regard médiatisé de la caméra ou la table de montage.

Œuvre poético-burlesque animée par une intention politique, *Salves* donne essentiellement à voir une succession de scènes fugitives sur fond d'obscurité – fuites dans la nuit, chute, casse, jonglage – le tout dans une atmosphère d'urgence. Aux séquences visuelles se superpose un montage sonore composite que diffusent quatre volumineux magnétophones à bandes installés sur le plateau. Conçue en pleine crise financière et sociale, *Salves* se veut un acte de résistance : c'est, selon Maguy Marin, « un moyen de réparer les choses que le capitalisme a explosées et qui ont été balayées par l'économie de marché. La notion du collectif, de la solidarité et de l'humain est au centre⁷ ». Créée deux ans plus tard, *nocturnes* s'apparente à *Salves* au point de paraître lui ressembler par la mise en œuvre d'un double montage visuel et sonore et par une rhétorique de la lumière très élaborée. Cependant, à la rythmique syncopée de *Salves* fait place une rythmique pulsative engendrée par l'apparition et la disparition progressives des images. Aux passants en état d'urgence de *Salves* se substituent des personnages davantage plongés dans l'introspection que

¹ *Salves*, conception de Maguy Marin, création en septembre 2010 au TNP de Villeurbanne dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon.

² *nocturnes*, conception de Maguy Marin et Denis Mariotte, création en septembre 2012 au TNP de Villeurbanne dans le cadre de la Biennale de la danse de Lyon. Le titre de cette pièce est entièrement en minuscules.

³ Éric Vautrin, « *Salves* – cinéma », in *Théâtre et cinéma. Le croisement des imaginaires*, Marguerite Chabrol et Tiphaine Karsenti (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 211.

⁴ Voir à ce sujet l'article d'Éric Vautrin, « *Salves* – cinéma », *ibid.*, p. 209-218.

⁵ Par *cinématographicité*, nous entendons ce qui permet d'articuler le *cinématographique* et le *non-cinématographique* et rend compte d'un « désir de cinéma dans ce qui n'en est pas encore » - transposant ici pour le cinéma la définition de la *théâtralité* proposée par Geneviève Jolly et Muriel Plana dans *Lexique du drame moderne et contemporain*, Jean-Pierre Sarrazac (dir.), Belval, Circé/poche, 2005, p. 214.

⁶ François Niney cité par Georges Didi-Huberman dans « La condition des images », in *L'Expérience des images*, Bry-sur-Marne, INA, 2011, p. 92 : « 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). »

⁷ Maguy Marin, « La danse n'est pas de la décoration », entretien avec Barbara Witkowska, Dossier de Presse de Charleroi Danse, 2011.

dans l'action. Par-delà des similitudes apparentes, *Salves* et *nocturnes* ne procèdent donc pas de la même intention ni ne développent la même poétique. Du reste, alors que *Salves* a rencontré un immense succès au point de rejoindre en notoriété le célèbre *May B*⁸, *nocturnes* a reçu du public et de la critique un accueil assez tiède. Or, nous faisons l'hypothèse que cette inégalité dans la réception des œuvres tient en grande partie à la manière dont le temps y est traité, non seulement dans le montage, mais aussi à l'intérieur des images : si la durée des œuvres est presque la même, le temps ne s'y donne pas à éprouver de la même manière. Alors que dans *Salves* le spectateur est peu à peu entraîné par le rythme effréné des images jusqu'au paroxysme, dans *nocturnes*, le temps s'étire *dans* et *entre* les images. D'un côté, une pièce éruptive à haute tension ; de l'autre, une œuvre spéculative de basse intensité. À l'évidence, si *Salves* et *nocturnes* sont nées d'une « rencontre amoureuse » entre la danse et le cinéma, toutes deux n'y rêvent pas du même cinéma.

Montages optiques, montages sonores

Dans ces deux créations, la modélisation cinématographique est d'abord repérable grâce au recours à la technique du montage. En effet, *Salves* et *nocturnes* se caractérisent par une structure discontinue où le rythme est essentiel et donne lieu à une écriture rigoureuse. Faut-il s'en étonner ? Ce serait oublier que Maguy Marin est d'abord chorégraphe et que la danse n'est pas seulement un art du corps et de l'espace : elle est aussi, comme le cinéma, un art du temps. Pour Maguy Marin, la composition rythmique est donc fondamentale : pour toutes ses créations, elle élabore au fur et à mesure un tableau de notation comparable à une partition musicale où le temps, mesuré à la seconde près, est la donnée première à partir de laquelle s'organisent tous les paramètres spectaculaires. Cependant, dans *Salves* et *nocturnes*, le *désir de cinéma* semble altérer le traitement du temps, exacerbant une esthétique de la discontinuité. Si le montage est couramment utilisé pour la composition des pièces chorégraphiques, il est le plus souvent gommé dans la forme spectaculaire. Dans *Salves* et *nocturnes*, en revanche, le montage est mis en évidence, le principe de discontinuité exhibé. Ainsi, dans ces deux spectacles, le rythme est créé par l'alternance entre l'apparition et la disparition des interprètes, selon des durées variables. *Nocturnes*, par exemple, est composé de 80 images d'une durée de 30 à 60 secondes entrecoupées par des noirs de 12 secondes. Dans les deux spectacles, l'apparition des interprètes se fait presque toujours par la lumière sur fond d'obscurité. Des zones lumineuses sont découpées sur le plateau, cadrant l'image et révélant une action déjà commencée dans le noir, comparables en cela à des plans. Comme dans le cinéma de Hitchcock, le cadrage opère ici, non comme un « cache mobile », mais plutôt « comme un cadre pictural qui isole un système et en neutralise l'environnement⁹ ». Cela dit, cet « enfermement de toutes les composantes » dans le cadre « ne supprime le hors-champ qu'en apparence, et lui donne à sa manière une importance aussi décisive, plus décisive encore¹⁰ ». Comme le rappelle Gilles Deleuze, « tout cadrage détermine un

⁸ *May B*, pièce chorégraphique créée en 1981, est le plus grand succès de la Compagnie Maguy Marin avec à ce jour avec plus de six-cents représentations dans le monde entier – cas rarissime pour une œuvre de danse contemporaine. Elle est toujours au répertoire de la compagnie.

⁹ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement. Cinéma 1*, Paris, Minuit, 1983, p. 28.

¹⁰ *Idem*.

hors-champ¹¹ ». Dans *Salves* et *nocturnes*, c'est l'obscurité qui règne sur le plateau qui matérialise ce hors-champ, trame de fond sur laquelle chaque image se découpe.

Plus intéressant encore, ces deux spectacles sont conçus sur le principe d'un double montage optique et sonore où se condensent un présent d'une actualité immédiate (la présence *en chair et en os* des interprètes) et la dimension spectrale du cinéma, tout un passé diffus étant convoqué sur le plateau par le biais du son enregistré. Dans *Salves* et *nocturnes*, les montages sonores sont l'œuvre du compositeur Denis Mariotte, qui, bien plus qu'un simple collaborateur, cosigne certaines créations avec Maguy Marin. Pour *Salves*, ce dernier imagine un dispositif composé de plusieurs bandes-son préenregistrées sur quatre magnétophones « Revox » qu'il répartit sur le plateau et dont les rouleaux faiblement éclairés ne sont pas sans rappeler des projecteurs de cinéma. Toutes différentes, ces quatre bandes-son sont elles-mêmes des montages composites de voix, de musiques, de bruits et d'extraits de films plus ou moins reconnaissables, séparés par des petites languettes plastifiées qui en interrompent le cours brutalement. Elles peuvent fonctionner de façon isolée ou se superposer les unes aux autres, proposant des *images*, voire un véritable *paysage sonore*, qui font contrepoint aux images optiques et au son produit en direct par les interprètes. Comme au cinéma, « bande-son et bande-image sont deux architectures glissant l'une sur l'autre, organisées chacune pour elle-même¹² ». Dans *Salves*, les silences coïncident rarement avec les noirs et la bande-son ne sert pas à illustrer les images optiques ; le son n'est pas non plus utilisé comme suture, ce qui est une de ses fonctions courantes au cinéma. Dans *nocturnes*, en revanche, les deux architectures visuelle et sonore glissent l'une sur l'autre en respectant pour l'essentiel la même partition rythmique, l'étirement des noirs radicalisant l'effet de montage. Cela dit, le dispositif-source du son acousmatique¹³ est installé à vue à l'avant-scène, comme pour désamorcer la puissance illusionniste des images qui, dans *nocturnes*, ne sont pas dénuées d'un certain naturalisme. Là, les images optiques sont le plus souvent doublées par des images sonores (chants d'oiseaux, souffle du vent, voix, musiques...). Jamais illustratives, celles-ci creusent le visible, invitant à une réception synesthésique du spectacle. Calé sur la lumière, ce paysage sonore disparaît pendant les noirs pour laisser place à une puissante vibration que rythment les bruits de pas cadencés des six interprètes marchant dans l'obscurité.

Condensation et dilation

À vocation plus démonstrative que narrative, le montage est dans les deux spectacles de type discursif, jouant sur l'articulation des images qu'il assemble par *raccord d'idées*. Comme des plans au cinéma, ces images n'ont pas toutes la même durée, mais elles sont toutes « taillées dans la même étoffe et [leur] organisation contrastée [est] significative¹⁴ ». Dans *Salves*, elles s'apparentent toutes aux vestiges d'une communauté humaine réduite et menacée. 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, etc., les images de *Salves* déclinent l'idée de résistance à travers les motifs de la transmission et de la réparation. Cependant, à la manière

¹¹ *Ibid.*, p. 29.

¹² Vincent Amiel, *Esthétique du montage*, Paris, Nathan/HER, 2001, p. 22.

¹³ Il s'agit de deux platines vinyles, elles-mêmes commandées en régie par ordinateur.

¹⁴ Patrice Pavis, « Collage », in *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 51.

du « montage des attractions » théorisé par Eisenstein¹⁵ pour le théâtre puis le cinéma, *Salves* privilégie la confrontation, le *choc* entre les images, opposant les plans serrés et les plans d'ensemble, les images surexposées et sous-exposées, l'un et le multiple, le mouvement et l'immobilité, le comique et le tragique. Ce « montage par opposition¹⁶ » est intensifié par le recours à des noirs secs donnant l'illusion d'un montage *cut* et par la fugacité des images qui, dans la majeure partie du spectacle, sont aussi condensées que des haïkus : à l'exception de la séquence initiale et de la séquence finale qui se développent plus longuement¹⁷, les images de *Salves* ne durent jamais plus de quelques dizaines de secondes. Et cette contraction du temps est ressentie d'autant plus fortement que les actions sont toujours révélées alors qu'elles ont déjà commencé. Dans *Salves*, « l'image se caractérise par son intermittence, sa fragilité, son battement d'apparitions, de disparitions, de réapparitions et de redispersions incessantes¹⁸ » et la pièce toute entière nous entraîne dans sa rythmique syncopée jusqu'à la séquence d'affolement finale, pleins feux, paroxystique, où l'on croit reconnaître le motif propre au cinéma burlesque de la « panique dans la salle à manger¹⁹ ».

Dans *nocturnes*, cette rythmique syncopée fait place à une pulsation lente engendrée par l'apparition et la disparition progressives des images sur fond d'obscurité : la technique du *fond* remplace celle du montage *cut*. Mais ce qui frappe surtout dans ce spectacle, c'est l'apparente banalité des images qui sont données à voir : des personnages pris dans des actions ou des situations quotidiennes et, parfois même, un plateau déserté de toute présence humaine. Plus étranges encore, la distorsion entre la nature apparemment pauvre des images et leur temps d'exposition, mais aussi l'absence presque totale d'effet de saillance, le montage faisant succéder des temps faibles sans dramatisation ni évolution diachronique. Autrement dit, comparé à *Salves*, le langage scénique semble ici se radicaliser. Comme l'explique Denis Mariotte, dans *nocturnes*, le « rythme s'affranchit de la cadence pour permettre une profondeur du regard²⁰ ». 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. Aux images *dressées*, voire insurrectionnelles de *Salves*, font place des images *couchées* qui invitent à la méditation et à la contemplation. Aussi paraît-il évident que la différence rythmique entre *Salves* et *nocturnes* tient bien davantage à « la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur » des images qu'à leur « succession métrique²¹ » : temps condensé dans *Salves*, dilaté dans *nocturnes*, c'est ce « temps intérieur » qui donne à chaque spectacle son rythme particulier.

À cela plus qu'à tout le reste, peut-être, on comprend que l'un et l'autre ne procèdent pas de la même intention : dans *Salves*, il s'agit de lutter contre le pessimisme qui referme l'avenir sur un présent désespérant, d'ouvrir *une brèche entre le passé et le futur*. Le temps y est donc donné à

¹⁵ Sergueï Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, « 10/18 », Paris, 1974, p. 117.

¹⁶ Expression utilisée par Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement* pour qualifier le montage chez Eisenstein.

¹⁷ Sur le découpage séquentiel de *Salves*, voir l'article d'Éric Vautrin, « *Salves* – cinéma », *op. cit.*, p. 209-210.

¹⁸ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Minuit, Paris, 2009, p. 74. Dans le contexte, Georges Didi-Huberman oppose *l'image* et ses « proches lueurs (*luciole*) » à *l'horizon* théologique de la tradition judéo-chrétienne qui « nous promet la grande et lointaine lumière (*luce*) ».

¹⁹ C'est sur ce motif, par exemple, qu'est construit *Le Repas infernal*, film Pathé de 1901 que cite Georges Sadoul dans son *Histoire Générale du cinéma*, tome 2, Denoël, Paris, 1947-1975, p. 191.

²⁰ Denis Mariotte à propos de *nocturnes*, rencontre à la librairie Ombres Blanches de Toulouse, le 6 octobre 2012.

²¹ Andréï Tarkovski, *Le Temps scellé*, Paris, Cahiers du cinéma, 2004, p. 141 : « Le rythme d'un film ne réside pas dans la succession métrique de petits morceaux collés bout à bout, mais dans la pression du temps qui s'écoule à l'intérieur même des plans. »

ressentir le plus souvent comme du *pur présent*. Dans *nocturnes*, en revanche, le temps est *pure mémoire*. Plus métaphysique que politique, ce spectacle donne à appréhender la vie de la conscience, une conscience entièrement faite de *l'accumulation du passé dans le présent*²². Aussi se présente-t-il tout entier comme une forme ouverte, une *coupe de durée* prise dans un flux. Du reste, c'est sur un noir, non sur une image, qu'il s'ouvre et se clôt, noir qui appelle l'image en amont et en aval de lui. Cette coupe de durée comporte donc un certain caractère arbitraire malgré la reprise au début et à la fin du spectacle de la même image – celle d'une personne endormie sur une chaise. Mais la circularité n'est pas ici synonyme de clôture. Car l'image liminaire du Dormeur condense une idée essentielle de *nocturnes*, à savoir que ses images y sont avant tout celles d'un paysage intérieur. De surcroît, si la répétition des images contribue à la qualité rythmique du spectacle, elle participe surtout de la construction du sens. Les images se ressemblent mais ne sont jamais tout à fait les mêmes. Par un jeu de reprises et de variations, *nocturnes* sollicite sans cesse l'impression de « déjà vu » du spectateur, soulignant la différence entre *voir* et *revoir*. Comme l'explique Giorgio Agamben, « la répétition n'est pas le retour à l'identique, le même en tant que tel qui revient. La force et la grâce de la répétition, la nouveauté qu'elle apporte, c'est le retour en possibilité de ce qui a été. [...] C'est là que réside la proximité entre la répétition et la mémoire²³ ».

Selon nous, *nocturnes* se présente donc comme un dispositif de capture de ce que Bergson appelle les « souvenirs-images²⁴ ». À l'intérieur de ce dispositif, chacune d'elles est donnée à percevoir comme une *pure mesure de durée*, un lambeau arraché au flux du temps. Leur révélation et leur disparition progressives contribuent à cet effet en invitant le spectateur à faire le lien entre le visible et « l'invu du visible²⁵ ». À cela s'ajoute un effet de « raréfaction²⁶ », les personnages et les objets cadrés par la lumière étant toujours en nombre très restreint. Les interprètes réduisant en outre leurs gestes à la plus grande simplicité, chaque mouvement est ressenti pour ce qu'il est d'abord, non de l'espace mais une « coupe mobile de durée²⁷ ». Et cette impression n'est pas moins forte quand, les interprètes ayant déserté le plateau, la lumière s'attarde sur le vol d'un rideau ou l'errance d'un sac plastique. Quant aux moments intervallaires dans le noir, parce qu'ils se dilatent anormalement, ils sont perçus comme de la durée à éprouver pour elle-même, du *temps pur* : temps *intériorisé* pour laisser s'inscrire les images, chercher le fil invisible qui les relie.

De « l'image-action » à « l'image-temps »

Au vu de ces dernières analyses, nous comprenons que, selon l'intention des artistes, des *désirs de cinéma* très différents peuvent s'exprimer dans les œuvres, *désirs* qui à leur tour donnent naissance à des formes distinctes, et ce, en dépit des similitudes apparentes créées par le recours

²² Sur la définition de la conscience comme mémoire, voir Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896), Paris, « Quadrige », PUF, cinquième édition, 1997.

²³ Giorgio Agamben, *Image et Mémoire. Écrits sur l'image, la danse et le cinéma*, Paris, Desclée de Brouwers, 2004, p. 91.

²⁴ Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, *op. cit.*, p. 147.

²⁵ Expression de Marie-José Mondzain, in *L'Assemblée théâtrale*, Paris, Éditions de l'Amandier, 2002, p. 54.

²⁶ Voir Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, *op. cit.*, p. 23-24 : « Le cadre est donc inséparable de deux tendances, à la saturation et à la raréfaction. [...] [L]es images raréfiées se produisent, soit lorsque tout l'accent est mis sur un seul objet [...], soit lorsque l'ensemble est vidé de certains sous-ensembles ».

²⁷ C'est ainsi que Henri Bergson définit le mouvement dans *Matière et mémoire*.

commun à la technique du montage. Dans tous les cas, ce désir se concrétise par un effet de déterritorialisation, autrement dit par une plus ou moins grande impureté formelle. Ce qui ne veut pas dire que *Salves* et *nocturnes* ne restent pas avant tout des œuvres chorégraphiques, mais, comme l'écrit Éric Vautrin, ces œuvres « existe[nt] dans un monde dans lequel le cinéma existe lui-aussi²⁸ ». Du reste, il n'est pas toujours facile de distinguer dans ces œuvres ce qui ressort de *l'intention consciente*, soit d'un véritable *désir d'altérité*, et ce qui ressort plutôt d'un *inconscient* ou d'une *mémoire cinématographiques*, « mémoire d'images et de sons en désordre entretenue par l'école ou les écrans de cinéma ou de télévision²⁹ », sauf à identifier sans ambiguïté possible une citation ou une référence filmique³⁰. Pas facile non plus de mesurer en quoi notre propre désir et mémoire du cinéma influent sur la réception des œuvres, surtout si celles-ci jouent ici et là sur des références visuelles et sonores ancrées dans la mémoire collective. Ces précautions mises à part, nous nous abandonnerons quand même au démon de l'analogie en formulant quelques hypothèses sur la modélisation cinématographique à l'œuvre dans *Salves* et *nocturnes*, hypothèses nourries par les théories de Gilles Deleuze sur le cinéma. Nous supposons ainsi que *Salves*, parce qu'elle se veut une réponse politique à une situation de crise, emprunte nombre de ses attributs esthétiques au cinéma de « l'image-mouvement », alors que *nocturnes*, œuvre spéculative portée par une ambition philosophique, a beaucoup en commun avec un cinéma de « l'image-temps ».

Pièce de circonstance née en pleine crise économique et sociale, *Salves* se présente en effet comme une mise en scène pleine d'humour de notre (in)capacité d'agir « dans de sombres temps »³¹. Comme l'écrit Maguy Marin dans sa note d'intention, il y a urgence à « organiser le pessimisme » à l'heure où le sentiment d'impuissance mine notre capacité politique. En quête de la forme juste pour dire sa « rage gaie », la chorégraphe s'inspire plus particulièrement pour ce spectacle d'un essai de Georges Didi-Huberman publié en 2009, *Survivance des lucioles*, dans lequel ce dernier rejette le pessimisme exprimé par Pasolini dans ses derniers écrits³² et, avec lui, tout un courant de la pensée philosophique contemporaine. Aux prophètes du malheur, Georges Didi-Huberman oppose « les lumières vacillantes des lucioles, lumières de la résistance, qu'elles soient celles du peuple ou de l'avant-garde³³ ». Sous sa plume, celles-ci deviennent le paradigme de l'espérance. Comment « organiser le pessimisme » ? Réactiver notre capacité d'agir dans un présent désespérant ? Comment rendre visibles les lucioles qui brillent dans les marges du pouvoir ? Pour Maguy Marin, cela passe par le choix de la « petite forme » et du mode mineur, des partis pris esthétiques qui rapprochent *Salves* du cinéma burlesque. Or, si l'on en croit Gilles Deleuze, ce cinéma est le paradigme même de « l'image-action ». Là, le personnage réagit à une situation, mais sa réaction produit toujours des effets imprévisibles. Plus précisément, « une très

²⁸ Éric Vautrin, « *Salves – cinéma* », *op. cit.*, p. 218.

²⁹ *Ibid.*, p. 212.

³⁰ La séquence finale de *Salves* reprend notamment de façon parodique une séquence de *La Dolce Vita* de Federico Fellini.

³¹ Allusion au discours prononcé à Hambourg en 1959 par Hannah Arendt : « De l'humanité dans de sombres temps ».

³² Voir l'article de Pasolini, « Le vide du pouvoir en Italie », publié dans le *Corriere della sera* du 1^{er} février 1975 et que l'on désigne par « L'article des lucioles ».

³³ Marie Baudry, « Lucioles malgré tout. Comment “organiser le pessimisme” ? », *Acta fabula*, vol. 11, n°1, Essais critiques, Janvier 2010, URL : <http://www.fabula.org/acta/document5425.php>, page consultée le 02 février 2016.

petite différence dans l'action, ou entre deux actions, [...] va faire valoir une distance infinie entre deux situations, et [...] n'existe que pour faire valoir cette distance³⁴ ».

De fait, à l'instar des personnages de Buster Keaton, les sept interprètes de *Salves* apparaissent « comme [des] point[s] minuscules englobé[s] dans un milieu immense et catastrophique, dans un espace à transformation³⁵ ». *Inquiets*, ce sont d'éternels passants, des êtres en état d'urgence qui se jettent à corps perdu dans l'action : course éperdue dans la semi-obscurité, sauvetage-jonglage, construction ou reconstruction, réparation. La plupart de ces actions sont menées collectivement dans des configurations sans cesse renouvelées. Épurées de tout décor, de toute psychologie et de toute parole, elles se présentent comme de purs événements scéniques visibles, qui, en creux, définissent un contexte d'oppression invisible. Dans cet univers, les images insolites de rêve ou de cauchemar cohabitent avec les séquences les plus loufoques, la mélancolie entre en tension avec la recherche d'échappatoires. Les gags visuels sont nombreux, qui « modifie[nt] (radicalement ou non) le cours des choses, [font] naître de nouvelles trajectoires, organis[ent] des faux-départs, découvr[en] des lignes de fuite, opèr[ent] une déstabilisation constante de ce qui est représenté, voire de la représentation elle-même³⁶ ». Comme dans les *slapstick comedies*, on trouve donc dans *Salves* une sorte d'*absolu dans l'action* en même temps que le déploiement d'un imaginaire poétique où le burlesque flirte avec le merveilleux. Ainsi voit-on un homme grimper à une échelle qui ne mène nulle part, un Indien emplumé traverser le plateau furtivement, les bras encombrés d'une énorme télévision, une jeune mariée se faire engloutir par une table-cercueil...

Cependant, c'est le comique qui domine dans la manière dont les êtres tentent d'agir sur le monde. La « joie du désastre » si caractéristique du cinéma burlesque l'emporte sur la mélancolie, le rire naissant du rapport catastrophique des êtres « à une situation, à un objet ou à autrui³⁷ ». Avec une sorte d'entêtement absurde, ces héros ordinaires font et refont inlassablement les mêmes gestes, en dépit des innombrables ratages auxquels leurs tentatives aboutissent le plus souvent. À travers cet incessant ballet d'actions, Maguy Marin exprime sa conviction que, malgré la fin des utopies, nous ne devons pas nous résigner au monde comme il va. Certes, le temps n'est plus aux héros ni au Sauveur (voir la séquence finale et son Christ de pacotille survolant la scène en hélicoptère téléguidé), mais *Salves* montre comment certaines actions, dans certaines conditions, peuvent constituer une forme de résistance et « élever [...] [notre] chute à la dignité, à la beauté nouvelle, en faisant de cette pauvreté même une expérience³⁸ ». Pas de héros glorieux qui s'élève au-dessus du collectif dans *Salves*, mais une constellation de « lucioles » sans cesse en mouvement, un réseau horizontal de survivances, une communauté humaine sans cesse recrée qui tente de faire circuler les énergies, de sauver ce qui reste à sauver, de *réinventer l'avenir*.

Avec *nocturnes*, Maguy Marin et Denis Mariotte renouent avec la vocation métaphysique de la danse. Ils nous invitent à méditer sur l'existence, sur « la dissolution de l'être dans le monde, même quand il oublie le monde³⁹ ». Nourris par la pensée matérialiste, ils tentent de montrer

³⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-mouvement*, op. cit., p. 231.

³⁵ *Ibid.*, p. 238.

³⁶ Emmanuel Dreux, *Le Cinéma burlesque ou la subversion par le geste*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 74.

³⁷ *Ibid.*, p. 64.

³⁸ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2009, p. 109.

³⁹ Denis Mariotte à propos de *nocturnes*, rencontre à la librairie Ombres Blanches de Toulouse, le 6 octobre 2012.

comment le temps s'inscrit dans la matière mais aussi comment le corps-matière laisse son empreinte par-delà la disparition. Selon nous, on passe alors du régime esthétique de « l'image-action » à celui de « l'image-temps » : « un renversement [a lieu] qui fait non plus du temps la mesure du mouvement, mais du mouvement la perspective du temps⁴⁰ ». En effet, dans *nocturnes*, les actions sont réduites à un tel degré d'insignifiance que nous les percevons à peine comme des actions : les passants en état d'urgence de *Salves* font place à des êtres pris dans des situations quotidiennes « qui ne laissent subsister que des liaisons sensori-motrices faibles⁴¹ ». Assis ou couchés, ils semblent plongés dans la rêverie, le sommeil ou la mort, quand ils ne sont pas absorbés par l'exécution d'un geste quotidien. À ces images d'une humanité en état flottant s'ajoutent celles du plateau vide où plane une présence humaine fantomatique : image poignante d'un rideau blanc flottant dans le vent que vient relayer celle, plus ironique, d'un sac en plastique errant au milieu d'un chaos de pierres. Travaillant sur un être-là de nature existentielle, *nocturnes* montre que « nommer la présence, c'est penser d'emblée l'absence, car il ne peut y avoir de présence [...] que si les corps sont là mais que l'on sait en même temps qu'ils pourraient ne pas y être⁴² ». Raison pour laquelle le spectacle joue aussi sur des « effets de présence » à travers l'utilisation du hors-champ qui ouvre sur des espaces non visibles mais habités. Parfois créé par la lumière provenant des coulisses, ce hors-champ est le plus souvent produit par des sons acousmatiques : voix, chant, bruits de pas, de lutte, « le monde de l'ouïe [permettant] d'activer un monde invisible qui devient plus réel que le réel⁴³ ».

Selon Gilles Deleuze, « l'image-temps » est celle d'« un cinéma de voyant, non plus d'action⁴⁴ ». De même, dans *nocturnes*, un nombre significatif d'images donnent à voir des personnages en position de témoins : debout ou assis, immobiles, ils contemplent une image (carte d'Europe, photographie, reflet au miroir...). Ou bien, plongés dans la pénombre comme des spectateurs de théâtre ou de cinéma, ils assistent à une scène, en marge de l'image cadrée par la lumière, parfois même le regard ou l'oreille tendus vers un monde dérobé à la vue du public. Ces *personnages-voyants*, doubles du spectateur, mettent en abîme son regard. Ils montrent comment le monde s'inscrit en nous comme sur une plaque sensible, fait de nous des *collectionneurs d'images*. Or, le monde que *nocturnes* livre à notre regard par le biais de ses six interprètes est d'abord un paysage humain : silhouettes, corps, gestes, visages, voix. Toute une humanité surgit devant nous à travers des situations familières ou des personnages-types (prostituée, grande dame en fourrure, coquettes, petites filles sages, mauvais garçons ou simples passants anonymes). Les changements de costumes et le travail postural donnent l'illusion de la diversité, à quoi s'ajoute la polyglossie du spectacle où l'on parle sept langues différentes. De la sorte, *nocturnes* nous rappelle qu'être au monde c'est toujours « être-en-commun », et que, selon les termes du philosophe Jean-Luc Nancy, « l'être-avec [...] ne s'ajoute pas de manière seconde ou extrinsèque à l'être-soi et à l'être-seul⁴⁵ ».

⁴⁰ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps. Cinéma 2*, Paris, Minuit, 1985, p. 34.

⁴¹ Gilles Deleuze écrit à propos du cinéaste Ozu : « la vie quotidienne ne laisse subsister que des liaisons sensori-motrices faibles, et remplace l'image-action par des images optiques et sonores pures, opsignes et sonsignes », in *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 26.

⁴² Josette Féral et Edwige Perrot, « De la présence aux effets de présence. Écart et enjeux », in *Pratiques performatives. Body remix*, Josette Féral (dir.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 11.

⁴³ *Ibid.*, p. 22.

⁴⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-temps*, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁵ Jean-Luc Nancy, *La Communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgeois, 1999, p. 203.

Ceuvre philosophique, ce spectacle nous invite donc à nous abandonner à la littérarité du monde sensible. Mais il nous fait aussi réfléchir à notre condition de mortels voués à la disparition. Selon Maguy Marin, « cette perte, c'est ce qui nous relie, ce qui nous appartient à tous⁴⁶ ». De fait, les images de *nocturnes* ne sont pas tant des *images-apparitions* que des images *apparaissantes* et *disparaissantes*. L'usage du fondu contribue à cet effet ainsi que l'indétermination de l'espace hors des limites du cadre des images. C'est un espace vide, un lieu indéterminé, à la fois dedans et dehors, *atopique*. Lieu par excellence de la présence provisoire, rien ne s'y inscrit durablement : nomades, les images y apparaissent et disparaissent sans logique topographique. Sauf exception, une fois *fondues au noir*, elles ne laissent aucune trace, si ce n'est leur persistance rétinienne – persistance que la dilatation des noirs nous permet pleinement d'éprouver. En outre, dans le temps d'exposition des images, le cadrage par la lumière laisse presque toujours la majeure partie du plateau dans l'obscurité, isolant les images à l'intérieur du cadre plus large de la scène, ce qui contribue à les fragiliser. Là, la sur-présence du noir et l'indétermination de l'espace créent une sorte de « hors-champ absolu » par lequel le système clos de l'image « s'ouvre à une durée immanente au tout de l'univers, qui n'est plus un ensemble et n'est pas de l'ordre du visible⁴⁷ ». Selon Gilles Deleuze, « le hors-champ réalise [alors] son autre fonction » qui ne serait plus d'« ajouter de l'espace à l'espace » mais « d'introduire du trans-spatial et du spirituel dans le système qui n'est jamais parfaitement clos [des images]⁴⁸ ».

Ainsi déterritorialisées et arrachées à une totalité, les images de *nocturnes* sont comme les vestiges d'une réalité engloutie rendue à l'invisibilité : des « images survivantes⁴⁹ » dont le montage pulsatif restitue « le caractère indestructible, ici transmis, là invisible mais latent, ailleurs resurgissant, [...] en perpétuelle métamorphose⁵⁰ ». Dans *nocturnes*, la survivance physiologique que constitue leur persistance rétinienne se condense avec un « *Nachleben* historique, lié à la persistance de leur charge mnémonique⁵¹ ». Fragments minuscules de vies minuscules, les images mineures de *nocturnes* ne sont que des lambeaux arrachés à la réalité, mais des lambeaux pétris de mémoire. Dans ces images, le geste ordinaire est le lieu d'une archéologie sensible. Ce sont des gestes « trouvés », des « moments de chorégraphie inaperçues », de « véritables compositions situées au limite du visible. Pourtant présentes, vivantes, actives à chaque instant, autour de nous : surgissements impalpables, le plus souvent à notre insu⁵² ». Ces gestes relégués, ces *protochorégraphies* sédimentent toute une mémoire. En en faisant la « matière » même de *nocturnes*, Maguy Marin montre comment la mémoire des corps lutte contre la disparition des images et fait d'elles des survivances humaines de nature presque anthropologique. À cet égard, malgré le désir de cinéma qui s'y exprime, *nocturnes* reste fondamentalement une œuvre chorégraphique.

⁴⁶ Maguy Marin, rencontre à la librairie Ombres Blanches de Toulouse, le 6 octobre 2012.

⁴⁷ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 31.

⁴⁹ On reconnaît ici le concept de *survivance* de l'historien de l'art Aby Warburg. Pour lui, « les images sont vivantes, mais elles sont faites de temps et de mémoire, leur vie est toujours déjà *Nachleben*, survivance, toujours déjà menacée et en train d'assumer une forme spectrale », Giorgio Agamben à propos d'Aby Warburg, in *Image et Mémoire*, *op. cit.*, p. 47.

⁵⁰ George Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, *op. cit.*, p. 22.

⁵¹ Giorgio Agamben, *Image et mémoire*, *op. cit.*, p. 48.

⁵² Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine. La suite*, Contredanse, Bruxelles, 2007, p. 120.

Comme nous venons de le voir, pour la Compagnie Maguy Marin, l'hybridation entre la danse et le cinéma n'est pas purement formaliste mais répond à la nécessité de trouver un langage pour exprimer une pensée qui cherche le chemin de la scène. Dans *Salves* et *nocturnes*, la mise en évidence du montage radicalise une dialectique du temps et de l'espace propre au travail chorégraphique, invitant le spectateur à considérer le rythme comme un vecteur essentiel du sens. Ces montages d'images constituent eux-mêmes des images indirectes du temps qui invitent à une conversion du regard : entrevision pour *Salves*, sur-vision pour *nocturnes*. Dans les deux cas, ce qui se donne à voir ou à entendre semble toujours une part du réel *invisibilisée* qui remet en cause la prétention au « tout voir », au « tout montré », au « tout exhibé » de la « société du spectacle ». Néanmoins, bien qu'animée par une intention politique, la poétique du rythme développée dans *Salves* est sans doute moins dissensuelle que celle de *nocturnes*. Dans *Salves*, l'engagement des corps, la vitesse et la cadence du spectacle sollicitent une empathie kinesthésique comparable à celle provoquée par la danse sur le spectateur. Dans *nocturnes*, en revanche, le temps se donne à éprouver pour lui-même. Les moments faibles de l'existence y prennent la valeur d'instantanés féconds et les images ordinaires, celle de précieuses survivances d'une humanité vouée à la disparition. Aux esthétiques du choc du paysage scénique contemporain et leur « poétique de la commotion brutale⁵³ », *nocturnes* oppose une contre-esthétique du choc et sa poétique d'intensification de l'infime. Comme le cinéma de « l'image-temps », il ouvre sur la scène chorégraphique un espace-temps dédié à la contemplation et à la méditation.

Anne PELLUS

Laboratoire LLA-CREATIS

Université de Toulouse Jean Jaurès

⁵³ Isabelle Barbéris, *Théâtres contemporains. Mythes et idéologies*, Paris, PUF, 2010, p. 144.