

L'AUTRE PEAU

D'après la pièce *Paysage de la Disparition* de Thibaud Le Maguer

Marion Sage

La Revue Corps-Objet-Image, du TJP, Centre Dramatique National d'Alsace - Strasbourg réunit artistes et chercheurs pour penser autrement les arts de la scène.

Après, *Infra*, *l'en-deçà du visible*, *Alter*, *l'autre de la matière*, le troisième numéro s'articule autour de la thématique *Ré-animation* et est diffusé sur le site www.corps-objet-image.com au fil des Week-Ends TJP de la saison 16-17.

ALTER : L'AUTRE DE LA MATIÈRE

Qu'elle soit brute, articulée, transformée, artificielle, figurative ou informe, la matière est cet autre auquel les marionnettistes choisissent de s'affronter. Aussi, le deuxième numéro de la revue Corps-Objet-Image explore la thématique de l'« Alter : l'autre de la matière » en questionnant les dynamiques d'altérations des corps, des objets, des images dans lesquels une multiplicité de praticiens se trouvent pris. Les différentes contributions explorent l'acte d'altérer comme un geste qui marque le refus du stable, la joie du labile ou encore le désir de s'éloigner de soi et de se décentrer en produisant une rencontre à l'autre.

L'AUTRE PEAU

D'après la pièce *Paysage de la Disparition* de Thibaud Le Maguer

Le premier paysage nous offre une étendue blanche sur laquelle un homme, apparemment seul, marche pieds nus. *L'Autre* se déploie sous ses pieds. Mais personne ne soupçonne encore leur relation à venir. Jamais même cette relation ne se laissera directement percevoir. L'homme va disparaître sous la matière qui recouvre le sol pour lui permettre de s'altérer au gré des relations qu'il construit avec, dans et sous elle. Si le spectateur n'a accès qu'aux répercussions de ces contacts intérieurs, le travail du danseur est moins attentif à ce qu'il produit pour le regard qu'à la relation qu'il tisse avec cette matière. C'est cette écoute sensible qu'il s'agit de spécifier en regardant de plus près comment le corps du danseur apprend à connaître les propriétés singulières d'une matière polymorphe.

En m'inspirant des échanges avec le chorégraphe Thibaud le Maguer pendant le processus de création de *Paysage de la disparition* et en les nourrissant de mon regard sur son écriture chorégraphique, j'aimerais questionner les différentes relations d'un corps dansant à une matière en transformation. Comment entrent-ils en contact ? Comment se transforment-ils mutuellement dans leurs mouvements réciproques ? La matière reste-t-elle toujours *L'Autre* du danseur ? Que se passe-t-il quand celui qui meut la matière mobilise l'ensemble de sa corporalité pour fusionner avec elle et s'y confondre ? Avant de porter une telle attention au geste du danseur, il nous semble nécessaire de nous arrêter sur la spécificité de la matière en évolution dans *Paysage de la disparition*. Les qualités propres de la matière-papier engendrent, au contact du danseur, des volumes et densités qui ne cessent de se transformer. Comment cette matière en devenir s'offre-t-elle aux spectateurs comme une surface de projection qui permet à chacun de s'inventer ses propres récits ?

DEVENIR MULTIPLES DE LA MATIÈRE

L'Autre du danseur¹, déjà sur le plateau, est déplié dans toute son invisibilité. Recouvrant le sol de l'espace scénique, l'étendue blanche ne laisse pas deviner toutes ses propriétés. Composée de bandeaux de nappes en papier, la feuille est déposée légèrement sur l'ensemble du plateau. Le moindre filet d'air pourrait la faire onduler et déjà modifier son volume et son contact avec le sol. L'interprète, qui marche dessus sans précautions apparentes, va s'asseoir dans un angle pour lentement soulever un rebord de la feuille. Il disparaît progressivement derrière le pan de papier qui se dresse devant nous puis, se fraye un chemin sous la marrée blanche. A la manière d'une taupe sous la terre, son passage agité, au ras-du-sol et sous la feuille, laisse derrière lui un couloir de papier aux contours flous. Empreinte de la traversée précédente, la feuille modifiée continue à se mouvoir légèrement. Le danseur marque l'arrêt, le temps que le spectateur s'imprègne de ce nouveau paysage.

Ce premier acte de disparition du danseur nous révèle d'abord la matière, sa fine membrane et sa fragilité qui réagissent instantanément au toucher du *corps-du-dessous*. La matière, dans la relation au danseur, amorce ainsi un cycle de transformations. Elle s'élève en un mont qui bientôt va flancher, se rétracter et s'engouffrer dans un large volume de papier qui semble dessiner à présent une gueule ouverte de baleine. Chaque spectateur, avec son imaginaire singulier, peut proposer un nouveau récit de ces déploiements de volumes. Le papier ne se fige jamais en quelques formes que le danseur aurait appris à composer et à reproduire à chaque nouvelle représentation de la pièce. La matière du papier semble même parfois se mobiliser seule et prendre ainsi son autonomie par rapport au mouvement du danseur. Ses propriétés la rendent particulièrement sensible aux éléments qui entrent en contact avec elle : l'air entre elle et le danseur, la chaleur du sol, la peau de l'interprète...

L'étendue insoupçonnée du début multiplie des volumes qui, s'engendrant les uns les autres, offrent une dramaturgie ouverte. Bien que la pièce possède en elle-même ses ressources dramaturgiques, le spectateur reste acteur du récit. Libre à lui de s'inventer une histoire à partir de ces apparitions furtives et infinies ou bien juste de se laisser halluciner par elles ; aucun récit ne préexiste à la pièce. La matière-même de cet *Autre* induit qu'à

¹ Aniol Busquets est interprète dans la pièce chorégraphique *Paysage de la disparition*.

chaque itération de la pièce, les formes ne peuvent se répéter à l'identique et, dans leurs différences, elles produisent de nouveaux engendremens. Si la répétition est impossible et que le récit ne se détermine jamais, quelle est la dramaturgie interne à l'œuvre ? Comment le danseur se repère-t-il dans son évolution avec le papier ? Quelles relations se raconte-t-il par la corporalité ? Répondre à ces questions suppose de s'éloigner de l'expérience esthétique du spectateur pour appréhender le processus de création et le travail spécifique de l'interprète.

ALTÉRER SA CORPORALITÉ

Comment le danseur se laisse-t-il affecter par la relation qui s'établit avec une matière apparemment inerte ? Une telle question se pose pour toute interaction entre un corps et un objet. Mais la matière mobilisée dans *Paysage de la disparition* n'a rien à voir avec un objet qui posséderait des caractéristiques et propriétés stables et cernables. Se mouvoir avec le papier implique d'être attentif à tous les changements de qualités de cette matière. La matière transformable remplace l'objet identifié qui apparaît sur scène avec ses propriétés inchangées. La matière n'est pas manipulable. Elle n'est pas soumise à un corps humain volontaire qui l'utiliserait comme un instrument. Au contraire, elle se laisse apprivoiser et rencontrer par une corporalité qui tente de désapprendre sa fonctionnalité de corps humain. C'est l'écriture chorégraphique de Thibaud Le Maguer qui modifie fondamentalement la façon dont l'interprète va entrer en relation avec le papier. En d'autres termes, la matière-papier n'est pas la seule altérité à apprivoiser. Le corps du danseur doit également apprendre à se rendre étranger à lui-même.

Le travail corporel et sensible du danseur lui permet d'éprouver l'altération de sa corporalité. Ce travail de transformation de sa propre perception va déterminer la nature de sa relation future à la matière. Le danseur traverse des façons de se mouvoir qui précèdent son organisation verticale. Le procédé peut renvoyer à certaines réflexions de Laurence Louppe lorsqu'elle observe, dans le champ chorégraphique, de nouvelles « cartographies du corps »². Or, si la chercheuse en déduit des tentations vers la « dis-location » voire vers l'informe³, c'est depuis son regard de spectatrice qu'elle formule de telles hypothèses. Autrement dit, son constat d'une remise en question du corps anatomique et hiérarchique, du corps soumis à l'organisme, émerge de l'expérience esthétique. Cette précision est nécessaire car il s'agit de montrer ici en quoi la recherche d'une corporalité qui précède le corps-organisme agit et opère à l'intérieur même du travail corporel du danseur, en amont donc de la représentation. L'attention n'est pas portée ici sur la perception du spectateur mais sur la transformation auto-perceptive du danseur. Ce lent et long labeur sensoriel ne s'offre pas à voir pendant le spectacle. Au contraire, ce travail sensible disparaît pour faire émerger sa conséquence, sa résonance sur la matière-papier.

Plutôt que de s'appréhender comme un corps organisé avec des membres inférieurs qui conquièrent et des membres supérieurs qui saisissent, agrippent et manipulent, le danseur redécouvre ainsi une corporalité prise dans un réseau de tensions. Il expérimente sa qualité de masse déposée au sol et attentive à cette surface-support du dessous tout autant que poreuse au contact délicat de l'air. En même temps que les parties du corps adhérent au sol, elles résistent à l'air, ce qui implique que la corporalité ne s'abandonne jamais entièrement à son poids. Tout en acceptant sa pesanteur et son rapport à la gravité, elle reste préoccupée par le fait de résister à la force antagoniste à la chute. Ce travail sensori-moteur crée la perception d'une corporalité prise entre des forces opposées et construit ainsi des mouvements au flux condensé, selon la terminologie labanienne⁴. À chaque déplacement d'appuis, à chaque transfert de poids, cette relation entre les deux forces antagonistes - celles de l'air et de la terre - se renégocie. Il est souvent dit que le chorégraphe Thibaud le Maguer met en scène des corporalités aux mouvements lents ; nous dirions plutôt que c'est l'attention exacerbée au contact des masses qui induit ces déplacements en flux condensé.

² Laurence Louppe, « Cartographie », in *La poétique de la danse contemporaine, Suite*, Bruxelles, Contredanse, 2007, p. 39.

³ Laurence Louppe renvoie notamment à certaines réflexions sur l'organisme entendu comme « l'organisation des organes » et soumis ainsi à une certaine hiérarchisation et sédimentation de ses fonctions. Elle se ressaisit de la question du « Corps sans Organes » énoncée par Antonin Artaud et problématisée par Gilles Deleuze et Félix Guattari ; cf. entre autres *Capitalisme et schizophrénie*, Tome 2 : Mille Plateaux, Paris, Minuit, 1980, p. 196-197.

⁴ Parmi les nombreuses productions théoriques du chorégraphe et pédagogue Rudolf von Laban (Bratislava, 1879 - Londres, 1958), on compte notamment la théorie et la pratique de l'Effort. Avec la théorie de l'Effort, Laban se propose d'analyser les différentes dynamiques du mouvement humain. Il distingue quatre « facteurs » du mouvement - le Temps, l'Espace, le Poids, le Flux - qui possèdent plusieurs intensités et caractéristiques. L'Effort consiste à étudier les différentes combinaisons et modulations de ces quatre facteurs. Ainsi le flux condensé s'oppose au flux libre. Cf. Rudolf von Laban et F. C. Lawrence, *Effort*, Londres, Macdonald & Evans, 1947 ; Angela Loureiro, *Effort : l'alternance dynamique*, Villers-Cotterêts, Coll. Pas à pas, Ressouvenances, novembre 2013.

De même qu'il expérimente sa corporalité non plus comme un ensemble d'organisations mais bien comme une masse parmi d'autres, le danseur apprend à sentir et faire émerger, en lui-même et avant la rencontre avec la matière, une dualité complémentaire. Certaines parties du corps sont agissantes et engendrent le mouvement quand d'autres sont agies et se laissent réagir. La corporalité est ainsi morcelée en plusieurs corps qui se meuvent selon un principe que le chorégraphe Thibaud Le Maguer énonce de la façon suivante : « C'est le corps-du-dessous qui meut le corps-du-dessus ». Mouvoir le dessous entraîne le mouvement de ce qui est déposé au-dessus. L'action côtoie ainsi « l'être agi » et la mobilité peut parfois se confondre avec l'immobilité. Cette rencontre de l'altérité à l'intérieur même de soi précède la rencontre avec d'autres corps-matières.

Ce premier projet gestuel, que l'interprète effectue seul, annonce la nature des relations à venir : les corps évoluent l'un sous l'autre, l'un agi par l'autre, l'un moteur et l'autre attentif à cette motricité. Dans le cas de *Paysage de la disparition*, la feuille est le corps-du-dessus mu par les contacts du corps-en-mouvement de l'interprète. A l'écoute de ce corps-recouvrant, il se meut dans un contact singulier à cette matière, que le chorégraphe qualifie de « contact en adhérence ». L'adhérence est ici à entendre comme l'exigence de maintenir un ou plusieurs contacts continus, sans ruptures, et dans la pleine conscience des parties de la corporalité qui touchent la matière.

La transformation subtile des volumes de la feuille que visualisent les spectateurs est ainsi induite par la relation d'adhérence entre l'interprète et la matière. En d'autres termes, ces volumes n'ont pas été pensés comme des images à offrir aux spectateurs mais sont la conséquence du drame invisible qui se trame entre le danseur et la feuille. Quel est ce drame que l'on saisit sans voir ? Les contacts d'adhérence, travaillés physiquement et sensiblement, ne font-ils pas émerger tout un champ symbolique lié à notre relation à l'autre ? Ce drame semble renvoyer à nos premiers enveloppements comme à l'une de nos premières séparations. Ne met-il pas en mouvements le détachement de notre propre enveloppe par rapport à celle de la mère ? Ne témoigne-t-il pas de la difficulté à s'arracher de l'enveloppe matricielle pour se constituer comme sujet autonome ? *Paysage de la disparition* semble rejouer le passage complexe de la fusion à la séparation.

SE SÉPARER

Progressivement, les spectateurs voient apparaître des fragments de la peau du danseur. Sous la feuille, il s'est déshabillé, saisi par la chaleur. Par ce dénuement, le danseur semble se mettre en quête d'une peau commune avec la feuille. La matière, par laquelle il est maintenant enveloppé, est comme éprouvée par leur relation. Se confond alors ce qui meut et ce qui est mù. Dans une apparente immobilité, le corps nu et fatigué du danseur se laisse à nouveau recouvrir par la feuille qui le ramène dans son antre. Il est comme attiré vers les entrailles rassurantes de l'enveloppe. Ce contenant renvoie au fantasme de l'abandon à un autre corps : ne plus se mouvoir seul mais laisser l'autre nous mouvoir. La corporalité dansante nous avoue, dans sa relation à la feuille, son désir de ne plus s'en séparer.

À ces enlacements viennent s'agréger d'autres perceptions, telles que ce bain de sons que le danseur tente de faire vibrer ou d'apaiser. Tout comme le papier ne connaît plus l'immobilité au contact de l'interprète, il côtoie peu le silence. Chaque contact est sonore. La relation entre le danseur et la feuille est animée par un toucher-écoute. Ils s'entremêlent en résonnant ; du crépitement au déchainement assourdissant. L'expérience du danseur est inter-sensorielle. A cet égard, elle implique aussi la température du corps sous la feuille. L'épaisseur du papier immergé l'interprète dans une buée de chaleur.

Les transformations de la feuille sont certes différentes à chaque itération de la pièce. Cependant, le danseur reste empreint des souvenirs de touchers bruyants, de certains enveloppements ou frôlements vécus et éprouvés avec la matière à chaque fois qu'ils sont entrés en contact, en studio et en représentation. La relation entre le

danseur et la feuille a sa mémoire. C'est à partir de cette mémoire inter-sensorielle que le danseur compose une autre dramaturgie que celle vécue par le spectateur. Il retrace les étapes de la pièce en goûtant, de nouveau, les intensités de chaque contact. Si le papier réagit toujours différemment, le danseur a assimilé diverses relations inter-sensorielles et les remet en jeu à chaque nouvelle présentation de la pièce.

À la fin de *Paysage de la disparition*, le danseur se sépare délicatement de l'imposante feuille de papier avec laquelle il a déployé des volumes sans cesse renouvelés. Dissimulée sous le papier, la corporalité apparaît alors et s'érige lentement. Chacun retrouve ses contours propres, les limites de sa peau. L'autre peau enveloppante s'est retirée mais la sensation de son poids, de sa musicalité, de sa température, a profondément altéré la corporalité du danseur, encore émue par les contacts passés.

La peau, première fonction, c'est le sac qui contient et retient à l'intérieur le bon et le plein que l'allaitement, les soins, le bain de parole y ont accumulés. La peau, seconde fonction, c'est l'interface qui marque la limite avec le dehors et maintient celui-ci à l'extérieur. C'est la barrière qui protège de la pénétration par les avidités et les agressions en provenance des autres, êtres ou objets. La peau enfin, troisième fonction, en même temps que la bouche et au moins autant qu'elle, est un lieu et un moyen primaire de communication avec autrui, d'établissement de relation signifiante ; elle est, de plus, une surface d'inscription des traces laissées par ceux-ci.

Didier ANZIEU, *Le Moi-peau*, Paris : Edition Dunod, Collection Psychisme, 1995, 288 p, p 61-62.

Marion Sage mène actuellement une recherche en doctorat sur l'exil parisien de danseurs modernes de gauche. Elle participe cette année, en tant que chorégraphe, à la formation en danse de l'Abbaye de Royaumont sur le thème de la Citation.

Après avoir obtenu un Master en danse à l'Université Paris 8, elle suit la formation doctorale en Tanzwissenschaft à la Freie Universität de Berlin. Parallèlement, elle performe dans différents projets de la plasticienne Lynda Amer Meziane. En 2011, elle obtient un contrat doctoral à l'Université Lille 3 où elle enseigne actuellement. Sa thèse, co-dirigée par Anne Boissière (Lille 3) et Isabelle Launay (Paris 8), se concentre sur les danses modernes de Julia Marcus et Jean Weidt, engagés à gauche et contraints à fuir l'Allemagne nazie dès 1933. En 2013 - 2014, elle accompagne le chorégraphe Thibaud Le Maguer dans son processus de création de la pièce *Paysage de la disparition*. Depuis septembre 2014, elle collabore avec la plasticienne Maria Montesi avec qui elle réalise l'installation plastique *Mnémono*.

Le contenu de ce site relève de la législation française sur la propriété intellectuelle. Les articles peuvent être consultés et reproduits sur un support papier ou numérique sous réserve qu'ils soient strictement réservés à un usage personnel, scientifique ou pédagogique excluant toute exploitation commerciale. La reproduction devra mentionner, « TJP Editions », « Revue Corps-Objet-Image », l'auteur et le titre de l'article.

Marion Sage – *L'autre peau*. D'après la pièce *Paysage de la disparition* de Thibaud Le Maguer – novembre 2016
Editeur : TJP Editions
Revue Corps-Objet-Image 02 : *Alter : l'autre de la matière*. Directeur de publication : Renaud Herbin
ISSN : 2426-5756