

Siena de Marcos Morau

Guylaine Massoutre

Numéro 264, printemps 2018

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/89629ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Massoutre, G. (2018). Compte rendu de [*Siena de Marcos Morau*]. *Spirale*, (264), 89–91.

Ces empires qui nous gouvernent

Par Guylaine Massoutre

SIENA
Chorégraphie
de Marcos Morau *

Le chorégraphe espagnol Marcos Morau et la compagnie catalane La Veronal visitaient dernièrement Montréal avec *Sienna*, une pièce complexe et ambitieuse. Le public aura perçu d'emblée la puissance des images de cette création manifestement conçue à deux fêtes avec le dramaturge et écrivain catalan Pablo Gisbert, mais il en aura ressenti aussi les forces centripètes : d'une part en raison des formes à valeur inchoative du mouvement dansé, de son « haptocentrisme », selon le toucher de l'art décrit par Derrida et l'intuition de sa durée créatrice, décrite par Bergson et ses successeurs, ces formes donc qui valent par elles-mêmes ; et d'autre part à cause des données dramaturgiques, théâtrales et poétiques qui participent à la représentation en dispersant l'attention. Plus que d'habitude en danse aura-t-on senti là « *cette effraction de tout langage où le langage touche au sens* » (Jean-Luc Nancy, *Corpus*, 1992).

Étant donné que la danse domine la pièce, l'exécution soignée des moindres détails - danse de corps saturés de perfection - pourrait suffire à donner

une grande valeur à cette création. L'œil du spectateur y touche des corps. Conçue à Sienne, dans le berceau toscan de la Renaissance, et créée il y a cinq ans, *Sienna* s'ouvre sur l'image de la *Vénus d'Urbain* (1538) du Titien, qu'une visiteuse contemple en silence. L'image, d'abord surdimensionnée, trône pendant un bon tiers de la pièce, quoi qu'elle soit progressivement reléguée

au second plan, au profit de la danse et de la scénographie, franchement contemporaines. Une voix poétique hors champ commence à raconter une histoire, mais comme s'y substituent d'habiles et promptes scènes dansées, on saisit qu'une torsion postmoderne, une distanciation critique de la scène muséale inaugurale est venue perturber le lieu, le temps et les époques.

Esquisse d'un scénario

Un genre de *sitcom* se met alors en place. On entend les rumeurs d'une ville, des rires, des bribes de conversations banales et d'événements de quartier. Il est question d'un accident. Mais tout cela disparaît. La visiteuse va sortir sur un brancard, victime de ce qui ressemble à une panique générale, puis, en une succession de tableaux chorégraphiés, elle reviendra sous une identité anonyme, démultipliée dans la danse, ses doubles formant des couples, des trios et des groupes de personnages urbains affairés, communiquant et jouant en corps à corps consentis et excités. On peut s'imaginer voir de brèves séquences animées d'un film télévisé, des épigones d'*Ubu Roi* en costumes futuristes, des escrimeuses de quelque olympiade, ou encore une armada de cosmonautes... La théâtralité de la danse, sans la recouvrir, greffe des sens.

Dansées avec une haute technicité et une vélocité maniaque, ces scènes détonent pourtant, à côté de la richesse de la palette du Titien, par les costumes gris, modernistes mais originaux, que portent les danseuses, lesquels pourraient relever aussi bien des utopies des années 1920 que d'un imaginaire de science-fiction : ces séquences vont efficacement déplacer le regard initial du spectateur, rivé à la beauté statique de la Vénus, vers l'art vivant contemporain. Pourtant, l'impudeur de cette peinture demeure. Preuve en est faite lorsqu'une des visiteuses du musée se dénude : sa chair vivante ne retient pas autant l'attention que l'audacieuse Vénus, plus provocante et donc plus « vraie » pour le spectateur du XXI^e siècle. On devine l'intention du chorégraphe : renvoyer dos à dos ces nus distants de quelques siècles, leurs lieux de représentation et de contemplation, pour faire surgir l'idée qu'un corps parfait n'est toujours qu'une image, un objet spectaculaire que la scène contemporaine finira par vider de sens en lui superposant des rires, des accents privés - « *j'ai quelque chose à te dire* », « *je connais cette chanson* » - et quantité de bruits insituables, insistants et répétés.

C'est bien l'imagination, productrice de contrastes et d'idées mouvantes, que Morau convoque. « *La musique scénique n'est pas déterminante* », dira-t-il au public après la représentation, ayant été « *fixée à peine quelques jours avant la première* ». Il y a donc une gestuelle, un montage d'images et de bribes sonores, ainsi que des textes qui complexifient *Siena*, et dont l'étendue rend difficile d'en suivre un à un les passages et les partages. À la limite de l'implosion du sens par excès de signes, le chorégraphe cherche surtout à provoquer des associations neuves, à faire flotter le matériau sensible pour saisir quelque chose du monde et y faire effraction.

L'artiste peut-il à la fois suspendre et exposer le sens ? Peut-il produire un choc, capable de déclencher l'action, voire la révolution ? Manifeste-t-il artistiquement suffisamment sa solidarité avec tel utopiste, tel rêveur, qu'il soit un gardien de musée ou une cosmonaute, une infirmière ou deux copines allant ensemble au musée ? Telles sont les questions induites par la conception de *Siena* dont j'ai fait l'expérience.

Morau explique, dans le même échange avec son public, que, pour construire *Siena*, il a construit un vaste puzzle à partir des images dont il a détruit l'ordre proposé par le dramaturge. Aussi ne faut-il pas chercher de linéarité, mais plutôt, selon ses mots, « *un cinéma* », « *un paysage* », que chacun recompose comme s'il écoutait de la musique et se laissait porter par l'imagination. Si la danse unifie *Siena*, puisque le théâtre y affleure sans prendre le dessus, le travail critique doit contribuer, selon moi, à l'« *archi-écriture* » (Frédéric Pouillaude) de la pièce : le philosophe de la danse décrit cet ensemble de moments chorégraphiques, constitué par la gestuelle, la mise en scène et les divers éléments dramatiques en résonance, comme un « *désœuvrement chorégraphique* » à expérimenter. Ainsi ce spectacle a-t-il pris corps, pour moi, grâce à la projection de textes donnés à saisir très rapidement sur un écran au-dessus des danseuses

(neuf femmes, un homme). Cette piste pour un architecte, venue à ma rencontre, oriente la signification générale que la pièce prend à mes yeux. En voici la teneur, dont l'écho tragique correspondait non seulement à l'ambiance angoissante de *Siena*, mais à une scène où il est question des noyés « de l'océan », explicite le texte en surplomb, tandis que l'on pouvait voir, projetée, la gravure classique d'un trou noir absorbant l'humanité : « *Et c'est comme ça, comment depuis le terrain / d'une normalité construite par une masse sans cœur, / reviennent les vieilles âmes tyranniques, / des monstres avec des armes aux mains / qui transforment tout en un trou noir / et que nous, confus, leur permettons / d'entrer dans nos vies / et de continuer comme si de rien n'était.* » Le projet critique de cette pièce s'éclaire alors par le monde du dehors. L'actualité de la violence faite à certains de nos contemporains, à la dérive sur les mers, venait de percuter le confort des images muséales. Comment l'art avait-il pu se transformer autant depuis la Renaissance ? Était-ce un progrès ? Une illusion ? Pour y répondre, il me fallait revenir à la fonction, jadis, de cette peinture du Titien - une explication qu'on peut trouver, au musée, sur son téléphone intelligent. La beauté, au temps du Titien, n'était pas une visée en soi : ce portrait avait été commandé pour servir à éduquer une préadolescente, épousée avant la puberté, en vue de lui inspirer d'abord la connaissance de son corps, puis la conception d'enfants, héritiers de sa beauté ; le peintre avait doté ce corps parfait d'une âme éternelle, donnée à admirer en privé. Ainsi, pixellisée et projetée surdimensionnée sur la scène de *Siena*, sa puissance d'émerveillement demeurait, mais elle s'était diluée dans un monde de marchandisation et de banalisation des corps. « *Andy Warhol est passé* », répondrait laconiquement le chorégraphe, interrogé sur sa démarche esthétique ; oui, la reproduction en série des Marilyn a transformé l'objet artistique et le musée s'est démocratisé. Ce qu'on voyait alors dans *Siena*, ces clones, visiteuses ou gardien de salle, se croisaient distraitemment devant l'éblouissante

peinture, tout en dansant leurs petites scènes privées. Cela n'empêchait nullement ces visiteuses d'être outillées conceptuellement sur l'histoire de l'art. « La peinture me regarde », dirait l'une d'elles, stupéfaite et gênée. Si bien que l'angoisse contemporaine, éveillée par le talent d'un peintre toscan, questionnait le temps présent : Où sont passées les âmes ? Sont-elles irrémédiablement perdues ? « *Ex-peausition* », a écrit Jean-Luc Nancy. La réponse semble donnée : la visiteuse se placera derrière la toile, en corps mort, allongée dans le cercueil qui prend la place du tableau, et devient le nouveau décor. Sombre vision de décadence et de perdition.

La pièce aura donc disposé un matériau éclectique, une esthétique hybride où la beauté et le verbe se télescopent. La sensualité picturale du nu se sera résorbée dans les images virtuelles qui lui auront succédé et le temps se sera contracté. Le *conflit* des siècles est évident, mais ce qui l'est moins, c'est que l'œuvre se confronte à ce que le public fait et vit, quand la technologie du virtuel ouvre à tout en un clic.

Ce que fait l'artiste

Ainsi, de la jeune visiteuse hyper dynamique, armée de son cellulaire, à celle qui se représente morte, l'artiste entend-il adopter une position politique, quand dans cet espace les regards accrochent en même temps ce qui se passe dans les cellulaires ? Est-il possible de faire coexister ce monde agité et son idéalisation ? Qu'en pensent les femmes ? Les peintures ont été créées pour répondre au désir du mâle, dit la narratrice silencieuse. La sexualisation s'est métamorphosée depuis la Renaissance, sans cesser de solliciter effrontément le regard du visiteur d'art ; qu'on pense à la *Maja nue* que Goya a peinte vers 1800. Dans *Siena*, du Titien à Warhol, Morau fait glisser ses images nettes, mais grises : il peut même inventer la toile d'un peintre américain, Elliot Cleaver, où l'indolence du corps provocant est incarnée par un jeune

Noir qui s'offre sur un fond grisâtre, dans un appartement new-yorkais qu'on décrit en narration hors champ, occupé par des colocataires, un certain poète canadien, Damien Raifeel, et un musicien, Lars Moore. Pure fiction.

Le « corps esthétique » (cette tautologie, écrivait Nancy) de *Siena* offre un continuum critique d'objets, d'espaces et de temps qui m'a fait penser à la démarche d'Asger Jorn. Cet artiste, qui percuta le mouvement CoBrA en apportant à l'Internationale situationniste ses formes abstraites, mi-dadaïstes et mi-réalistes-socialistes, voulait traduire sa pensée avec un art loin des mots. Pour Jorn, la peinture l'emportait sur tout le burlesque de la représentation et sur toute la littérature, mais son ambiance visait à pousser une avant-garde internationale à l'action. *Siena* semble avoir la même ambition, son à-propos étant de nouer des enjeux politiques et artistiques dans un climat, sinon mondial, du moins européen, qui interpelle une action solidaire internationale d'urgence.

Ainsi, puisque la *Vénus d'Urbain* participe à nos cultes de la jouissance esthétique, *Siena* l'intègre dans son miroir scénique oblique, à même sa danse, pour rappeler que tout art est convention, ironie, décalage avec le monde réel. Mais quand la toile devient un univers réel, la conscience est touchée. C'est pourquoi la danse participe éminemment à cette activation de l'intelligible, par notre sensibilité à la grande vitesse de ses gestuelles, tantôt expertes et parfaites, tantôt volontairement boiteuses et inachevées : il y a de la dérision, de la solitude, du désaccord et de l'égarément dans le jeu. Néanmoins, la condensation propre au rêve des images libérées par l'art portera le spectateur vers ce qui le hante, selon qu'il est sensible à l'effraction du passé ou à celle de l'actualité.

Morau a proposé là une création exigeante par son esthétique de la fragmentation. Il y a les séquences

chorégraphiques, surabondantes en gestes mécaniques. Il y a aussi la tendance de Gisbert, qui insiste sur les troubles de cette visiteuse contemporaine anxieuse, aux prises avec une panne de courant, un incendie, une inondation, des corps flottants. Corps de plaisir, corps peint, corps noyés, corps hédonistes, corps mort, tous ces corps de femmes ne pèsent-ils pas sur le malheur humain sans cesse rejoué ? S'il est vrai que le monde contemporain confère aux malheurs d'autrui l'inévitable distance du confort égoïste qui perpétue ces grandes souffrances, comment obtenir au théâtre la catharsis et l'action ?

Siena est une scène nocturne, dérégulée, à l'intérieur d'un musée. Convoyés sur un brancard d'hôpital, les corps ont passé et disparu. « *Comment en sommes-nous arrivés aussi loin ?* » questionne la narratrice. La réponse de sa conscience à son angoisse comme au public ne tarde pas : « *La peinture qui représente l'humanité est juste une belle image. Profites-en.* »

Pas de doute : Morau représente cet univers anxiogène, menaçant, que les images médiatiques inscrivent et subliment dans l'inconscient, et il résiste à cet univers par l'art : « *Cela résiste à la politisation mais, comme toute résistance à une politisation, c'est aussi naturellement une force de repolitisation, un déplacement du politique.* » (Derrida, *Penser à ne pas voir*, 2015). Le poison est inscrit dans le nom de sa compagnie, La Veronal : ce barbiturique a été l'agent de bien des suicides au XX^e siècle. Se suicider par empoisonnement est une subversion désespérée ; mais faire ce théâtre est son contrepoison. Ni tout à fait un jeu, ni la solution. ■

* *SIENA*. Compagnie La Veronal. Direction artistique de Marcos Morau, chorégraphie de Marcos Morau en collaboration avec les danseurs, texte et dramaturgie de Pablo Gisbert en collaboration avec Roberto Fratini, scénographie et lumière de La Veronal et Enric Planas, costumes d'Octavia Malette. Avec Laia Duran, Cristina Facco, Cristina Goñi Adot, Anna Hierro, Ariadna Montfort, Lorena Nogal, Lautaro Reyes, Manuel Rodríguez, Marina Rodríguez, Sau-Ching Wong. Une coproduction de La Veronal, Mercat de les Flors et Hellerau European Center for the Arts. Présentée au Centre national des arts, à Ottawa, le 3 février 2018, et au Théâtre Maisonneuve, à Montréal par Danse Danse, du 8 au 10 février 2018.