

NUDITÉ, CORPS ET « FIGURE »

L'exemple chorégraphique

Présentation : Membre du Laboratoire Lorrain de Sciences Sociales, Roland Huesca est professeur au département « Arts » de l'université Paul Verlaine, Metz. Ses thématiques de recherche portent sur le corps et ses dispositifs de mise en spectacle, l'Art et la nudité, l'architecture et la ville. Il a récemment publié : *L'écriture du (spectacle) vivant*, Strasbourg, le portique, 2010, et va faire paraître *Danse, art et modernité*, Paris, PUF, Lignes d'art, en 2011.

Résumé. *Années 1990. Nus sur scène, une poignée de danseurs explore en de surprenantes contorsions les possibilités du corps. Virtuoses de l'étrange, ils présentent un type de récit inattendu où la nudité, loin d'incarner un quelconque idéal, semble le révoquer pour proposer un ordre sensible sans précédent. L'idée ? Échapper au figuratif, à la narration, aux formes directement lisibles, car prévisibles, pour mieux promouvoir les formes iconoclastes maintenues en puissance dans le visible. Au delà des cadres de l'usuel et des clôtures où nichent les images idéales et univoques de la corporéité, ces peaux exhibées font l'éloge du multiple, de l'instable et du mouvant.*

Une poétique des surfaces

Dans son triptyque : *Pezzo O(due)*, *Collection particulière* et *Lapsus21*, Maria Donata D'Urso apparaît nue sous de savants éclairages. Des volumes en clair-obscur se détachent et se métamorphosent déjouant ce que l'on pensait savoir sur l'apparence du corps humain. Dans l'agencement étonnant de deux masses corporelles, ou de celui d'un appui sur un socle, des connexions soudaines et temporaires se mettent en place avec subtilité. Les contorsions, les reptations ou autres ondulations imposent un mode d'existence singulier désireux de faire oublier les représentations usuelles de ce qui nous constitue. Véritable archéologie du corps, ces mouvances, issues des profondeurs, affluent en surface.

Dans les colonnes de la revue *Danser*, Maria Donata d'Urso a précisé sa démarche : « Je nourris mon travail par une réflexion sur le concept même de surface, qui a beaucoup évolué, en particulier avec l'irruption du virtuel. Il ne s'oppose plus à la profondeur, mais résulte de l'accumulation d'une multitude de couches qui constituent l'être²². » Pour cet imaginaire de corps, la peau, comme surface, devient une membrane où affluent les profondeurs. À l'image du plan d'immanence de la philosophie deleuzienne, elle constitue le sol feuilleté sur lequel frayent les mouvements. Espace des possibles, elle donne consistance à la danse.

Laisser surgir des flux et des forces encore inexplorées et prendre l'épiderme à témoin. Voilà le programme ! Loin des usages, ce corps tente de découvrir d'autres savoirs et savoir-faire en neutralisant les représentations traditionnelles d'une condition humaine nouant son présent et son advenir à la bonne organisation de l'organisme. Ce faisant, il exprime la volonté de dépasser les formes de structuration corporelle et sociale qui nous habitent et nous dirigent. Ascèse engendrant un véritable travail de déstructuration/restructuration, cette corporéité inédite se déleste des hiérarchies et des particularités liées à l'organisme pour faire place à un imaginaire insolite désorganisant les façons usuelles de se mouvoir pour mieux donner vie à des micro-événements dénués de la toute-puissance des évidences usuellement consacrées. Ici, c'est sur cette peau que tout passe et que tout se passe dans cet art résolument vitaliste. En route vers l'a-subjectif, ces états d'être deviennent une alternative aux processus d'humanisation les plus familiers et à leurs mises en scène.

²¹ Pièces respectivement créées en 2002, 2005 et 2007.

²² Gwénola David, « Maria Donato d'Urso l'interprète d'un corps : entretien », *Danser*, juin 2005.

En amont, une imagerie de l'humain hante déjà le plateau avant même que le danseur ait commencé son travail. Aussi, le désir naît ici de s'en dégager pour tenter de s'envisager autrement, ou du moins pour s'efforcer de s'en persuader. Car si ces surfaces de peau exhibées portent en elle une vérité du corps, elles déniaient à chacune d'elles la capacité d'incarner le corps en sa vérité mais tentent seulement d'ouvrir des brèches dans l'ordre des certitudes, d'en montrer le caractère non maîtrisable. Cet usage cependant a son revers. Car si au début ce travail surprend en ôtant toutes références aux regards, au fil des pièces, devenu sa propre autoréférence, il perd, à certains égards, de sa puissance critique²³. Mais déjà, d'autres horizons s'élèvent pour faire apparaître de la différence au cœur de ce qui pourrait paraître semblable.

Adieu au territoire

Ce soir, Maria Donata d'Urso convie le public à *Pezzo 0 (due)* et, quelques jours plus tard, Gérard Mayen relate l'étonnement qui fut le sien au final de la pièce : « Lorsqu'elle vient saluer à la fin, on découvre que la danseuse évoluait en fait sur un impressionnant dispositif de scène, plateau surélevé d'un énorme parallélépipède, qui échappait totalement au regard. À cet instant, par contraste et par renversement, on mesure à quel point sa danse s'est déroulée sans désigner aucun plateau ; aucun territoire à conquérir au-delà de sa propre corporéité. Jamais elle n'a changé de place²⁴. » Le jeu savant de d'éclairage isole le corps nu dans le noir qui, de sa masse, structure le lieu.

La fabrication d'un territoire, d'un endroit habitable pour l'humain, traverse l'histoire de la danse et du spectacle, comme celle des hommes. Qu'il soit décor ou lumière, le milieu donne sens à la gestuelle et aux personnages. Contexte et « prétexte » à la lecture de la « scène », il reste le lieu où les expériences du passé et les projets à venir organisent la perception. Ordonnée par un environnement, la vision se déploie au cœur d'une « prévision », se lie à des « espaces d'expérience » et à des « horizons d'attente ». Par leur simple présence, ces espaces évoquent des parcours de vie où sans cesse les hommes tissent des liens.

Or le noir annihile ce phénomène ; il convie le regard à ne plus s'ouvrir sur un quelconque contexte, une quelconque mémoire, il l'oblige à perdre les jouissances des acquis. Sans paysage, sans territoire à investir ou à conquérir, la figure, en sa nudité, prend congé d'un éventuel climat narratif, historique ou social pour s'en tenir simplement au seul fait de sa présentation. L'espoir naît alors d'atteindre, et de faire atteindre, cet horizon où un monde se manifeste et se dévoile en nous, sans considérer pour autant ce « nous » géographiquement situé comme le principe fondateur de toute chose.

Par cet adieu au territoire, l'artiste n'envisage plus de célébrer un quelconque ego ou une parfaite subjectivité sur lesquels, selon Gilles Deleuze, l'éducation chrétienne avait exercé « à la fois le contrôle spirituel de la visagité et de la paysagité »²⁵. Privé de toute lecture contextuelle et de toutes les mémoires des corps récits, le *soma* se lit, à présent, au cœur du tangible.

Dans l'immanence, il se dégage de l'enfermement dans lequel le plongeaient les visions situées et orthodoxes de la condition humaine. Dès lors, percevoir le danseur n'est plus saisir les atours d'un *Je* situé et pris dans un effet de contexte, mais apprécier dans l'instant, un mode d'existence affranchi de toute illusion et ne demandant qu'à être vu (ou pris) pour ce qu'il est.

²³ Animant sa rubrique « d'un soir ou d'un autre », Guy Degeorges relève l'épuisement du procédé : Guy Degeorges, « Maria Donato d'Urso : Lapsus ou répétition ? » 26 mai 2007.

<http://unsoirounautre.hautetfort.com/archive/2007/05/24/maria-donata-d-urso-lapsus.html>

²⁴ Gérard Mayen, « Corps-membrane et sans-organes Pezzo 0 (due) », www.mouvement.net, 30/04/2003

²⁵ Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, n. p. 211.

