



## Nudités : les « utopiques<sup>1</sup> » du corps et de la peau

Roland Huesca

### Résumé

Qu'est-ce que le corps en sa vérité ? À la fin des années 90, une poignée de danseurs s'engage sur les voies de cette réflexion. Qu'on en juge ! Nue sur scène, Maria Donato d'Urso propose des formes étranges : est-ce un dos, une épaule, une fesse ? Au bout des regards, les « utopiques » présentées par l'artiste renvoient sans cesse à des agencements imaginaires et réels dont les formes s'écartent des codes de lectures les plus usuels. Privé de toute lecture contextuelle et de toutes les mémoires des corps récits, le soma se lit entièrement au cœur du tangible. Dans l'immanence, il se dégage de l'enfermement dans lequel le plongeait les visions situées et orthodoxes de la condition humaine. L'heure est à la déconstruction, à la mise en crise des représentations les plus communes du corps et du monde.

À la fin des années 90, prenant leur peau pour simple défroque, quelques danseurs proposent au public des formes mettant à mal les « pré-visions » les plus orthodoxes donnant sens aux représentations du corps. Voici Maria Donato d'Urso. Comme ses pairs<sup>2</sup>, l'artiste présente sur scène d'étranges figures : est-ce un dos, une épaule, une fesse ? Qu'est-ce que le corps en sa vérité ? On croyait connaître et reconnaître le plus évident de nous, le plus manifeste en nous, et voilà que les certitudes échappent. Sous l'effet d'un contexte, les lieux d'une peau pensée familière s'ouvrent vers un ailleurs pour prendre un sens inédit. Proposant des fictions de corps, dont les réalités nichent au creux de l'immanence, ces formes

<sup>1</sup> « Une "Utopique" est une construction imaginaire ou réelle d'espaces dont la structure n'est pas pleinement cohérente selon les codes de lectures eux-mêmes que cette construction propose ». Louis Marin, *Utopiques : jeux d'espaces*, Paris, Minuit, 1973, 4<sup>ème</sup> de couverture.

<sup>2</sup> Pour ce travail, Maria Donato d'Urso, et ses pairs chorégraphes, Xavier le Roy, Benoît Lachambre etc. - ne cachent pas leurs emprunts aux savoirs et savoir-faire des arts visuels. Notamment aux techniques employées par Laurent Goldring, artiste avec lequel ils ont tout d'abord collaboré en posant nus devant sa caméra. Façonnant des formes corporelles improbables sur les conseils et les recommandations du plasticien, ils conçoivent alors leurs corps comme une entité plastique à construire et à déconstruire. Dans le labeur du studio, le processus créateur convoque à la fois la proprioception du danseur, ses sensations, ses états intérieurs, mais aussi un regard extérieur matérialisé par l'image vidéo et garant de la genèse de l'œuvre. Laurent Goldring les laissera ensuite libres de faire œuvre en explorant, dans la singularité de leur univers, ce type de dispositif.

troublent les modes de compréhension du monde les plus communs ; affleurant sur la peau, elles mettent à mal les « pré-jugés » sur lesquels s’ancrent les constructions perceptives de la corporéité.

Le fait n’est pas nouveau. Dissertant sur les « utopiques », Louis Marin a montré comment ces dernières renvoyaient à une configuration, imaginaire ou réelle, d’espaces dont la structure n’était pas pleinement cohérente au regard des codes de lectures les plus usuels. D’une portée résolument critique, ces pluralités de modes d’existence au cœur d’un même lieu déjouent les évidences. Ces « espèces d’espaces<sup>3</sup> » troublent le visible ; leur présence propose des fictions de corps qui éveillent la curiosité et sollicitent l’imaginaire. L’heure est à la déconstruction. Sans induire pour autant un discours de vérité, ces formes cristallisent une vision du monde minimisant le plus souvent la prégnance des universaux et absolus modernistes. A même la peau, émerge alors un courant de pensée et d’action reconsidérant les croyances les plus communes.

## Des strates à fleur de peau<sup>4</sup>

En 2002, Maria Donato d’Urso propose : *Pezzo O(due)*<sup>5</sup>, Maria Donato 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. Mobilisant profondément le diaphragme, le va-et-vient de la respiration les anime. Véritable archéologie du corps, ces mouvances, issues des profondeurs, affluent en surface. Chaque sensation produite fait l’apologie d’une membrane devenue vibration mouvante de la matière. Sans cesse, à fleur de peau, les mises en jeu d’attitudes et de formes surprenantes inquiètent le voir pour mieux proposer de nouvelles images de corporéité. Dans le flux continu de sa présence, ce moment chorégraphique anesthésie les usages de l’expérience quotidienne pour, au cœur de l’instant, offrir en partage une œuvre sans mémoire ni projection, sans narration ni figuration.

Organisé avant tout sensuellement, ce travail fait du tégument l’incarnat de la figure humaine. Dans ses palpitations, au creux même de ses ondoiements, la peau devient le territoire où de multiples intensités parcourent le corps ; pas d’origine, pas de fin, pas de codes, simplement le déploiement d’une coexistence de mondes à vivre, et à faire vivre, dans le présent de la présentation. Gérard Mayen a fait part de l’étrangeté de ce travail sur le site de la revue *Mouvement* : « On ne peut que songer à la notion de corps sans organes, défiant la puissance structurante de moult

---

<sup>3</sup> Nous empruntons l’expression au titre de l’ouvrage de Georges Perrec, *Espèces d’espaces*, Paris, Galilée, 1974.

<sup>4</sup> Ce point est en partie repris d’un ouvrage à paraître : Roland Huesca, *Danse, arts et modernités*, Paris, PUF, 2011.

<sup>5</sup> En 2005, son œuvre *Collection particulière* fonctionnera aussi de la sorte.

énonciations du corps<sup>6</sup>. » Sous les traits de cette plume érudite, le concept du Corps sans organes (CsO), théorisé par Gilles Deleuze, tente de rendre compte de l'impression produite par la mise en scène de ces formes inédites. La référence n'est en rien innocente tant la chorégraphe, proche de la pensée du philosophe, construit ses recherches en « un va-et-vient permanent entre approches intellectuelle, sensible et plastique<sup>7</sup> ». CsO donc, mais pas seulement ! Dans les colonnes de la revue *Danser*, Maria Donato 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'être<sup>8</sup>. » Pour cet imaginaire de corps, la peau, comme surface, devient une membrane où affleurent 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.

Quasi schizophrène, mais très performant, ce corps, mu par cet imaginaire de CsO, tente de découvrir d'autres savoirs et savoir-faire en neutralisant les représentations traditionnelles d'une condition humaine liant 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. Sur scène, l'œuvre niche entièrement dans l'incarnation de cette nouvelle « puissance de vie et de transformation que l'artiste découvre et parvient à exprimer, et découvre en exprimant<sup>9</sup> ». Ascèse engendrant un véritable travail de déstructuration/restructuration, ce rapport au corps inédit 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 donner vie à de singuliers micro-événements, mais dénués de la toute-puissance du Moi. L'espoir ? Laisser poindre des forces, des flux et des forces inexplorées et prendre l'épiderme à témoin. Car, loin de toute recherche de formes symboliques, c'est sur cette peau que tout passe et que tout se passe dans un art voulu résolument vitaliste. En route vers l'a-subjectif, ces états de corps, par la place qu'ils accordent à l'énigme et à la puissance des illusions qu'ils organisent, deviennent une alternative aux imageries relatives aux processus d'humanisation les plus orthodoxes et aux mises en scène du Moi.

Se défaire des usages et des représentations les plus ancrées en nous : dans les studios de danse, tous les danseurs font de ce précepte leur quotidien. L'apprentissage moteur oblige sans cesse à de multiples déstructurations/restructurations. Apprendre, c'est forcément changer, de corps, de regards, de sensibilité ; c'est éprouver de nouvelles sensations, se les approprier, bref, tenter de devenir ce que l'on n'est pas encore. Cependant, dans les contextes les plus codifiés, les champs d'expérimentation proposés restent inscrits dans des

---

<sup>6</sup> Gérard Mayen, « Corps-membrane et sans-organes Pezzo 0 (due) », [www.mouvement.net](http://www.mouvement.net), 30/04/2003

<sup>7</sup> Gwénola David, « Maria Donato d'Urso l'interprète d'un corps, entretien », *Danser*, juin 2005.

<sup>8</sup> Gwénola David, « Maria Donato d'Urso l'interprète d'un corps, entretien », *Danser*, juin 2005.

<sup>9</sup> Pierre Zaoui, « Deleuze et la solitude peuplée de l'artiste », Elisabeth Lebovici dir., *L'intime*, Paris, ENSBA, 1998, p. 33-48.

systèmes d'attentes, dans des réseaux de codes où les allégories traditionnelles de l'humain organisent et ordonnent les voies de l'excellence. Dans ce contexte, le corps n'existe qu'à partir d'une saturation de signes socio-historiquement déposés et engrammés. Et même si parfois l'usage de quelques métaphores fait penser à l'espace sémantique qu'ouvre le CsO : « respire avec le ventre », « mets de l'air dans tes genoux », c'est toujours pour magnifier le corps humain en sa vérité la plus orthodoxe, la plus orthonormée. Cependant, dans la mise en scène de cette peau exhibée, la raison est autre ; car la danseuse (à l'image de ses pairs) ne cherche pas « Le » corps dans le corps, mais désire explorer, pour le vivre, l'événement sur lequel s'incarnent des corporités relatives et contingentes.

Mais déjà, d'autres horizons s'élèvent pour faire apparaître de la différence au cœur de ce qui pourrait paraître semblable.

## L'adieu aux paysages

Quelques jours après le spectacle *Pezzo 0 (due)*, 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 corporité. Jamais elle n'a changé de place<sup>10</sup>. »

Sur fond noir, sculpté par des rais de lumière, le corps impose sa présence dans la pénombre. Dans ce lieu, l'espace scénique se réduit à la surface d'une peau où nichent toutes les directions potentielles. L'impression est d'autant plus grande que, faisant oublier que la danse et aussi déplacement, l'extrême lenteur des gestes fixe les regards sur les seules formes proposées. Magnifiant ce dispositif, le jeu savant de la conduite d'éclairage isole ce corps nu dans le noir. Dans l'obscurité du théâtre, seule la masse corporelle structure et spatialise le lieu. Et déjà, se réfractant alentour, un halo de lumière tisse des liens entre le corps et l'ombre ; sa présence donne sens à l'obscur, l'organise, le compose. De grands aplats sombres circonscrivent le lieu. Au bout des regards, ces masses en clair-obscur s'engendrent et se transforment insensiblement. Ici, la lenteur conditionne le perçu. À chaque déplacement, tonalités et brillances changent sous l'effet de la mouvance et des variations d'intensité lumineuse. La figure créée se métamorphose. Dans les voisinages des contours, mais aussi dans les éloignements, l'ombre et la lumière font vibrer les teintes<sup>11</sup> ; alentour des forces semblent se mouvoir. Brouillées par ces multiples variations, les frontières s'estompent, deviennent floues. Apparaît alors un halo d'indiscernabilité où corps et aplats s'interpénètrent. Sur scène, le dispositif scénographique invente un horizon visuel où toute idée de territoire s'absente.

---

<sup>10</sup> Gérard Mayen, « Corps-membrane et sans-organes Pezzo 0 (due) », [www.mouvement.net](http://www.mouvement.net), 30/04/2003

<sup>11</sup> Gilles Deleuze a synthétisé l'essentiel sur cette question, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991/2005, Paris, Minuit, 2005, p. 172.

L'usage trouble le moment tant la fabrication d'un territoire, d'un lieu habitable pour l'humain, traverse l'histoire de la danse et du spectacle, comme celle des hommes. Qu'il soit décor ou étendues lumineuses, l'environnement donne sens à la gestuelle et aux personnages. Contexte et « prétexte » à la lecture de l'œuvre, l'espace reste le lieu où les expériences du passé et les projets à venir organisent la perception. Ordonnée par un voisinage, la vision se déploie au cœur d'une « prévision », se lie à des « espaces d'expérience » basée sur la mémoire et à des « horizons d'attente ». Communs aux approches philosophiques, esthétiques ou historiques, ces deux concepts témoignent, par la métaphore, d'une condition humaine contrainte à être située, à vivre au sein de parcours, qui sont parfois de vie. Patrimoine de la communauté, le paysage tisse des liens entre les hommes, donne sens aux scènes et identité au groupe en devenant territoires. Anticipant ces cheminements, la danse avait eu son théoricien avec Rudolf Laban :

« La division de l'espace en différentes dimensions, directions et (différents) déplacements est fondée sur l'expérience du mouvement corporel. Le sens spatial est d'origine dynamique (...) Les sites sont dépendants de l'action d'être placé quelque part autour du centre<sup>12</sup>. »

Au centre, bien sûr et toujours : le corps, lieu du carrefour des affaires humaines, véritable milieu intérieur et extérieur à la fois. Tissant des connivences, l'homme, pour exister, met sans cesse en œuvre un projet spatial, une « géographie de relations » par laquelle son rapport au monde se ramifie<sup>13</sup>. Dans les scénographies proposées par Maria Donato d'Urso, le noir semble annihiler ce phénomène ; sa part sombre convie le regard à ne plus s'ouvrir sur une quelconque mémoire, elle l'oblige à perdre les jouissances des acquis. Sans paysage pour prendre place et signification, 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. Cependant, pour le sujet percevant, le corps n'est pas extractible de l'espace, en lui, il fait sens, par lui, il organise la mondanité du monde. Les lieux sont produits, animés, par le mouvement. S'émancipant de l'emprise des contextes le plus usuels, Maria Donato d'Urso se démarque de ces modes d'existence. À l'image des minimalistes, son iconoclasme propose de nouvelles façons de percevoir et de sentir, libérées de toute allégorie, de tout anthropomorphisme et de toute « intériorité ». L'espoir naît alors d'atteindre, et de faire atteindre, cet horizon où un univers se manifeste et se dévoile en nous, sans considérer pour autant ce « nous » comme le principe fondateur de toute chose. Aussi, en une référence au *Francis Bacon* de Gilles Deleuze<sup>14</sup>, figures et aplats parcourent la scène. Dans la lignée des savoirs du peintre analysés par le philosophe, la création cherche à se défaire de tout anthropocentrisme pour tenter d'offrir au public l'expérience singulière d'une présence au monde inscrite dans une totalité, et œuvrant pour cette totalité.

---

<sup>12</sup> Rudolf Laban, « Le sens spatial de l'homme motorique », *Nouvelles de danse*, n°51, 2003, p. 43.

<sup>13</sup> Voir Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, 1997, Bruxelles, Contredanse, 2000, p. 177.

<sup>14</sup> Auteur de chevet de Maria Donato d'Urso. Dans *Lapsus*, créé en 2007, l'artiste évolue dans un anneau étroit, ce qui n'est pas sans rappeler l'analyse faite par Gilles Deleuze à propos des « ronds » de Francis Bacon.

Désirant faire disparaître toute différence ontologique entre le corps et l'espace, ces dispositifs n'envisagent 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 »<sup>15</sup>. Privé de toute lecture contextuelle et de toutes les mémoires des corps récits, le soma se lit entièrement au cœur du tangible. Dans l'immanence, il se dégage de l'enfermement dans lequel le plongeait les visions situées et orthodoxes de la condition humaine.

## Figures : le corps / le rond / l'aplat

Avec *Lapsus*, œuvre présentée pour la première fois en 2007, Maria Donato d'Urso élargit sa recherche, explore d'autres pistes. Sa danse s'incarne à présent dans un anneau étroit suspendu et fixé à la verticale. Créés par la conduite de Caty Olive, de grands aplats sombres circonscrivent le lieu dans l'enceinte du rond. Sous l'emprise du mouvement, corps et couleurs composent une figure à géométrie variable qui, à l'image du yin et du yang, s'impose au regard comme complémentarité nécessaire à l'existence d'un tout. Le phénomène est d'autant plus prégnant qu'une fois encore les représentations traditionnelles de la forme humaine s'absentent : et toujours pas de visage et par de sexe. À chaque déplacement, la figure créée se métamorphose et partout dans l'anneau des forces semblent se mouvoir, car, aux voisinages des contours, mais aussi dans les éloignements, l'ombre et la lumière font vibrer le chromatisme<sup>16</sup>. Tonalités et brillances changent sous l'effet de la mouvance et des changements d'intensité lumineuse. Là encore, troublées par ces multiples variations de puissances et de tons, les frontières s'estompent, deviennent floues. Apparaît alors un halo d'indiscernabilité où, au bout du regard, corps et aplats s'interpénètrent.

Un rond, des aplats de couleurs : la référence au *Francis Bacon* de Gilles Deleuze, auteur de chevet de l'artiste, traverse la scène. Dans la lignée des savoirs du peintre analysés par le philosophe, l'idée naît de se défaire de tout anthropocentrisme pour tenter de faire vivre au public l'expérience singulière d'une présence au monde inscrite dans une totalité, et œuvrant à cette totalité. Se fondre dans un milieu, se laisser pénétrer par lui, au XX<sup>e</sup> siècle ces motifs parcourent l'histoire de la chorégraphie. Au cœur de la Belle époque, voici Isadora Duncan peaufinant son art sur la colline de *Monte Verità*. Espérant ressentir en elle les forces alentour, elle veut glisser sa danse dans les flux de l'univers. Son imaginaire s'enrichit des mouvances issues du macrocosme ; à l'autre bout du siècle, le butô déploie ses « mouvements dans la trame rituelle d'un rapport sacré avec la Nature ou le Cosmos<sup>17</sup> ». Ici et là, le désir naît de trouver un mode d'existence inédit par la mise en scène des rapports de l'homme à son milieu et de s'y fondre. Puisée dans la pratique de gestuelles « culturellement humaines », ces corporéités se sont enrichies,

---

<sup>15</sup> Gilles Deleuze et Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Minuit, n. p. 211.

<sup>16</sup> Gilles Deleuze a synthétisé l'essentiel sur cette question, *Qu'est-ce que la philosophie ?*, 1991/2005, Paris, Minuit, 2005, p. 172.

<sup>17</sup> Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, Paris, Centre National de la danse, 2001, p. 248-249.

et s'enrichissent encore, de ces imaginaires féconds. Toutefois, en s'émancipant de l'emprise des contextes le plus usuels, Maria Donato d'Urso se démarque de ces approches et de ces façons d'être. À l'image des minimalistes, son iconoclasme propose de nouvelles manières de percevoir et de sentir. Le dispositif du rond et de l'aplat, comme l'effacement du visage et du sexe, la libère toute allégorie humaine, de tout anthropomorphisme et de toute « intériorité ». L'idée germe alors d'atteindre, et de faire atteindre, cet horizon où les choses se manifestent et se dévoilent en nous, mais sans pour autant considérer ce « nous à figure humaine » comme le principe fondateur de toute chose. L'heure est à la contemplation d'un univers plastique où le corps, lieu de métamorphose de l'ensemble, est simplement de la partie.

Désirant faire disparaître toute différence ontologique entre le corps et l'espace, ce dispositif ne cherche plus à magnifier un quelconque ego ou une parfaite subjectivité. Dès lors, percevoir le danseur n'est plus saisir les atours d'un Je triomphal ou interpréter une « réserve » secrète (évoquée par Martin Heidegger pour deviser sur le sens de l'œuvre<sup>18</sup>), mais apprécier dans l'instant, un nouveau mode d'existence affranchi de toute illusion et ne demandant qu'à être vu pour ce qu'il est.

## Conclusion

En amont de toute chose, toute une imagerie de l'humain s'installe déjà sur la scène avant même que le danseur ait commencé son travail. Aussi, plus que de reproduire ou d'inventer des formes, le désir naît de se dégager des figurations les plus conventionnelles de l'organisme pour tenter d'envisager autrement le fonctionnement du corps, ou du moins, pour s'efforcer de s'en persuader. Ici, il ne s'agit pas de transformer le corps en œuvre, mais au contraire de « désœuvrer<sup>19</sup> » une histoire de la représentation. 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 critique<sup>20</sup>.

Marqué par le poids des deuils successifs : celui de Dieu tout d'abord, celui de l'homme ensuite, Maria Donato d'Urso s'invente de nouveaux modes d'existence. À même la peau, elle propose de nouvelles interrogations sur le corps. Et si ces surfaces de peau exhibées portent en elle une vérité du corps, elles dénie à chacune d'elles la capacité d'incarner le corps en sa vérité. Dans ce théâtre de la figure, il s'agit simplement d'ouvrir des brèches dans l'ordre des certitudes, de penser autrement le visible, d'en montrer le caractère non maîtrisable et de témoigner de cette infinitude pour se défaire des absolus (Dieu, l'homme) brochant depuis longtemps, et à grands traits, l'autoportrait de l'humanité.

---

<sup>18</sup> Voir, sur ce point, mais à propos du minimalisme, les analyses de Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Paris, Minuit, 1992, p. 35.

<sup>19</sup> Laurent Goldring, « Les bodymades de Laurent Goldring : entretien avec Jacqueline Caux », *Art Press*, n° 242, janvier 1999, p. 40.

<sup>20</sup> 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://unsoirouunautre.hautetfort.com/archive/2007/05/24/maria-Donato-d-urso-lapsus.html>

## Pour citer ce document

Roland Huesca, «Nudités : les « utopiques<sup>1</sup> » du corps et de la peau», *Agôn* [En ligne], Déborder les frontières, N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, Dossiers, mis à jour le : 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1474>.