

## Plongée dans l'expérience sensible

Nicole Harbonnier

---

Number 242, Fall 2012

États de corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/67985ac>

[See table of contents](#)

---

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

---

Cite this article

Harbonnier, N. (2012). Plongée dans l'expérience sensible. *Spirale*, (242), 50–52.

petits triomphes et de défaillances. Il y a les moments où de part et d'autre on croit s'être trompé. Le doute plane. Le danseur fait son lent travail d'interprète et moi je partage avec lui toute ma connaissance des arcanes de l'œuvre sous l'œil vigilant de la répétitrice Ginelle Chagnon qui guide le danseur, tandis que je regarde la chorégraphie. Elle facilite le passage et elle est la seule qui ne doute pas.

Jour après jour, le danseur prend ma place, sa place, une place qui n'a jamais été partagée, dans une création qui n'est pas un rôle, mais un emprunt de peau.

Puis arrive le moment où je vois pour la première fois une chorégraphie qu'en fait je ne connais que de l'intérieur. Un choc. Être devant et non pas dedans. Être spectateur et non pas danseur. Voir et juger ce que l'on n'a jamais vu : regarder le danseur faire des choix que je ne ferais pas. Apprivoiser, s'apprivoiser. C'est un moment de réconciliation avec

soi, avec l'œuvre et avec l'interprète. C'est reconnaître et apprécier le travail accompli avant la dépossession finale.

## UNE ÉPREUVE

Le soir de la première, assis dans la salle, l'osmose avec le danseur me permet de continuer à danser cette pièce, contrairement aux autres de mes chorégraphies que je ne danserai plus et que je ne verrai jamais. C'est une troublante duplication par corps interposés.

Puis viennent l'appréciation du public, la joie d'être l'auteur, la peine de ne plus être le danseur, un peu d'envie devant la jeunesse et la virtuosité de l'interprète.

Assister à la renaissance d'une œuvre que j'ai dansée, c'est aussi accepter de m'en détacher. Dans la joie et la douleur de voir quelque chose de si intime m'échapper. ↓

# Plongée dans l'expérience sensible



PAR NICOLE HARBONNIER

La notion d'« état de corps », si fréquente dans le milieu de la danse contemporaine, semble revendiquer un travail du danseur sur sa matière corporelle, que ce soit pendant le processus de création ou en contexte de performance. Le terme *état* est-il vraiment adéquat dans ce contexte ? Si sa définition évoque une propriété « *plus ou moins durable, permanente* », comment cette propriété peut-elle s'appliquer au corps de l'interprète chargé de traduire en mouvements le projet du chorégraphe, activité que l'on se représente plutôt comme dynamique et fluctuante ? En effet, le danseur-interprète est dans une situation telle qu'il serait à la fois objet-matière malléable par le chorégraphe et sujet-créateur responsable de sa propre consistance. Comment rendre compte de cette possible interaction entre une incorporation de « quelque chose » suggéré par le chorégraphe et la traduction d'une intériorité autogénérée par l'interprète ? En interrogeant quelques interprètes et chorégraphes sur leurs expériences reliées à la notion d'état de corps, j'ai tenté d'apporter quelques éléments de réponse, tout en situant leurs témoignages par rapport à deux perspectives. L'une, « poético-philosophique », apportée par José Gil dans son texte « The Paradoxical Body » (*The Drama Review*, vol. 50, n° 4, 2006), rend compte des effets expressifs que les témoignages des

artistes m'amènent à relier à la notion d'état de corps. L'autre, « neurophysiologico-sensorielle », représentée par les réflexions d'Hubert Godard et les recherches d'Alain Berthoz, permet d'aborder les processus engagés par la personne qui entre dans un *état de corps de danse*.

## UNE DYNAMIQUE ENTRE ÉMOTION, ATTENTION ET LÂCHER-PRISE

Tout débute avec une « émotion », m'ont confié très spontanément les artistes interrogées sur leurs expériences liées à la notion d'état de corps lors d'un projet chorégraphique. Pour elles, cet état émotif s'actualise complètement dans le corps et le mouvement : « *C'est presque comme si c'était le corps qui parlait plus que l'émotion, mais en même temps, l'émotion était là à cause de tout ce qui s'était passé avant* », me confie la danseuse Lucie Vigneault. La chorégraphe Catherine Gaudet, de son côté, prend une certaine distance par rapport à une quelconque motivation d'ordre psychologique : « *Travailler l'état de corps à partir de petites vibrations émotives quotidiennes et juste essayer de gonfler un peu leurs répercussions dans le corps [...]. Je voulais voir ce que cette émotion-là suscitait comme mouvement, comment ça pouvait le faire bouger sans que ça devienne psychologique.* »

Alors que l'interprète Caroline Gravel traduit instantanément l'émotion en manifestations physiques (fluctuations de tensions musculaires comparées à « un accordéon émotif »), Johanna Bienaise met l'accent sur l'imbrication étroite entre émotion, corps et espace en révélant comment leur enchevêtrement arrive à créer un *état de corps du vide* lors de l'interprétation du solo *Brenda* : « Ces micro-chutes [flexion des deux genoux qui interrompt sa marche au début du solo] faisaient sens avec une chute psychique, émotive, d'abandon [...]. Pour moi, c'était un état de corps du vide... »

Par ailleurs, toutes les artistes interrogées évoquent un état de réceptivité, de disponibilité, ou encore d'ouverture, qui permet à l'interprète d'être totalement présente à l'instant vécu, autrement dit, une véritable « qualité d'attention » : « C'est un état de corps présent du début à la fin », souligne Johanna Bienaise, précisant qu'elle entre dans la sensation, essaie d'écouter et d'ouvrir son attention. Pour Lucie Vigneault, il importe « de ne pas se laisser envahir par les pensées », d'être « complètement connectée et reliée à ce qu'on a à faire physiquement, dans l'ici et maintenant. Il y a comme un abandon [...] ». Lucie voit aussi, dans la notion d'abandon, la possibilité de vaincre ses barrières psychologiques pour se performer à réaliser l'action adéquate à un moment de sa performance. Dans le même esprit, la chorégraphe Manon Oigny évoque très explicitement la nécessité d'une activité méditative de visualisation lors du travail d'une scène particulière de sa pièce *24 caprices*. Il s'agit en quelque sorte d'entrer dans l'expérience sensible, d'abandonner son propre jugement envers soi-même pour se mettre dans un état de réceptivité. Cette notion d'état de corps renvoie indubitablement à une « plongée » dans l'expérience sensible qui requiert une mise à distance de l'activité intellectuelle, une façon de lâcher prise afin de « laisser le corps prendre le dessus », affirme Caroline Gravel. Cet état de réceptivité favoriserait par ailleurs la capacité de l'interprète à passer d'un état à un autre, comme l'évoque Johanna Bienaise : « Dans la première partie de *Brenda*, j'avais une sensation de vide, mais très fragile, dans la deuxième partie, c'est un vide plus énergétique et dans la troisième partie, où j'ai les yeux fermés, là, c'est une sensation de vide complet... un vide sensuel. » Cet état de réceptivité facilite également le lien ou la connexion à l'autre, ce dont les interprètes parlent parfois en termes de « résonance » (Rizzolatti, G., Fogassi, L., & Gallese, V., « Neurophysiological Mechanisms Underlying the Understanding and Imitation of Action », *Nature Neuroscience Reviews*, 2, 2001), et ce dont témoigne Caroline Gravel qui se souvient ici d'un moment vécu au cours d'une répétition de *Soft Wear* avec la chorégraphe Meg Stuart : « elle se lève puis elle devient cet état de corps que je reconnais immédiatement. Il y avait une symbiose entre ce qu'elle faisait et sa personne ; je n'avais pas l'impression que c'était plaqué. J'avais l'impression d'une entéité [...]. J'ai lâché quelque chose, j'ai laissé résonner, j'ai tout de suite embarqué dans une ouverture, dans la réception d'une énergie, d'un état de corps. »

Certains interprètes évoquent également l'idée d'une « auto-organisation », telle que l'a formulée Nikolai A. Bernstein (*The Coordination and Regulation of Movement*,

Perganon Press, 1967) : « C'est comme s'il s'agissait d'une architecture interne qui s'organisait toute seule... je la laisse faire, je laisse entrer le mouvement, je laisse entrer des ondulations, des spirales », affirme par exemple Johanna Bienaise.

## UN CORPS « PARADOXAL »

On voit aisément par les témoignages de ces artistes comment ces différentes sensations de vide, de lâcher-prise, de connexion-résonance à autrui qui induisent des fluctuations d'état, rendent compte, à leur manière, de la notion de « corps paradoxal » du philosophe José Gil : « Un corps qui s'ouvre et se ferme, qui se connecte sans cesse avec d'autres corps et d'autres éléments, un corps qui peut être déserté, vidé, volé de son âme, aussi bien que traversé par les flux de la vie les plus exubérants. Un corps humain parce qu'il peut devenir un animal, un minéral, une plante, devenir atmosphère, trou, océan, devenir pur mouvement. C'est : le corps paradoxal » (je traduis).

Si, donc, il fallait tenter une première synthèse, l'état de corps du danseur pourrait être compris comme étant le fondement de la transformation de soi, une transformation qui proviendrait « de l'intérieur, mais qui se déploie en même temps dans l'espace », précise Lucie Vigneault. Dilatation, diffusion, flottement, déploiement, toutes les interprètes interrogées font état d'une expérience de l'ordre de la fusion avec l'espace, expérience qui fait écho aux réflexions de Gil sur ce qu'il appelle l'« espace paradoxal du corps » chez le danseur capable de « se prolonger au-delà de ses contours visibles », de créer « un espace intensifié » et de projeter quelque chose de l'ordre de l'intime vers l'extérieur. Gil parle notamment d'un « investissement affectif » de l'espace par le corps et d'une « projection-sécrétion de l'espace intérieur sur l'espace extérieur » qui permet au danseur d'envisager sa relation corps-espace comme une seule matière indivisible et transformable.

## UNE EXPÉRIENCE INTERACTIVE

Tous les témoignages recueillis reflètent la pensée de Laurence Louppe à propos de la révolution de la danse contemporaine qui, selon elle, donne une place centrale au corps comme « lieu d'expérience » : « la révolution de la danse contemporaine n'a pas été d'instaurer un nouvel art chorégraphique, mais un corps comme lieu d'expérience et lieu de savoir. Cette révolution permet d'affirmer que le corps peut développer sa propre énonciation par rapport à lui-même et par rapport au monde » (*Le corps pressenti*, Alès, 1995).

Hubert Godard approfondit et oriente cette notion d'expérience en danse en l'amenant du côté du sens du geste qui organise la dynamique relationnelle sujet-environnement. Cette dynamique façonne, à son tour, notre matière corporelle, décrite par l'auteur en termes de phénomènes respiratoires, posturaux et perceptifs. Dans cette citation extraite d'un texte relatif à la respiration en danse, Godard s'interroge sur le sens de l'acte et nous propose déjà un

pont entre l'expérience du geste et la matière corporelle : « *Ce n'est donc pas la répétition d'un mouvement mais l'expérience du geste et par là la "fabrique du sens" qui donne le sens (direction) aux sens. Elle organise à partir de là une plasticité des phénomènes respiratoires, posturaux et perceptifs qui façonne ainsi la structure fluctuante que l'on appelle "corps"* » (« Le souffle, le lien », *Marsyas*, n° 32, 1994). En ce sens, la propriété permanente inhérente à l'expression « état de corps » ne renverrait-elle pas finalement à la persistance d'une dynamique relationnelle sujet-environnement ?

Par ailleurs, au-delà de la plasticité des phénomènes perceptifs, Godard parle aussi d'une antériorité de la perception par rapport à l'action : « *c'est d'abord l'organisation de la sphère perceptive (proprioception, vision, tactilité, audition) qui va nourrir le mouvement, et son développement sera le prédicat de toute motricité fine* » (« *C'est le mouvement qui donne corps au geste* », *Marsyas*, n° 30, 1994).

Il est donc sans doute possible de comprendre cette antériorité de la perception avant tout comme un processus d'attention qui renvoie à la responsabilité agissante de l'interprète. En effet, les travaux en neurophysiologie de la perception menés par Alain Berthoz soulignent l'indissociabilité de la perception et de l'action. Par ailleurs, Berthoz éclaire la dimension subjective de la perception que « nous

*pouvons faire basculer suivant notre point de vue* » tout en pointant ses limites puisque, écrit-il, « *elle est contrainte par les hypothèses que nous faisons sur le monde* » (*La décision*, Odile Jacob, 2003). De même, en s'appuyant sur les travaux du physicien Koenderink, Berthoz ajoute que « *les perceptions ne sont pas dans le cerveau ni dans le monde, elles sont dans l'expérience* » (*La simplicité*, Odile Jacob, 2009), c'est-à-dire dans l'interaction vécue du sujet avec le monde.

En s'appuyant sur cet éclairage théorique, il est possible de comprendre que, dans les moments qu'elles associent à la notion d'« état de corps », les danseuses-interprètes, se rendent constamment disponibles aux différentes informations – en provenance du sujet comme de l'environnement – qui s'intègrent dans un réseau de boucles interactives entre émotion-attention-perception-action ; ces boucles me semblent constitutives de la dynamique de l'état de corps.

En danse, cette notion renverrait ainsi à la création d'une dynamique relationnelle interne en lien avec l'environnement, dynamique qui favoriserait la persistance d'une plasticité corporelle permettant d'intégrer et de faire interagir les dimensions physiques, cognitives et émotionnelles de l'être humain. ⊥

Cédric Andrieux

# Le sensible en partage

PAR ROLAND HUESCA



2009 : Jérôme Bel présente Cédric Andrieux, sa dernière œuvre. Prenant possession du plateau, un homme se présente : « *Bonsoir, je m'appelle Cédric Andrieux, je suis né à Brest le 17 juin 1977, j'ai 32 ans, je suis danseur. Enfant, j'ai fait des stages [...]* ». Immobile, placé en avant-scène à côté de son sac de sport et de sa bouteille d'eau, l'artiste éponyme raconte sa vie en tenue de travail : T-shirt, survêtement, chaussettes. D'emblée, le plateau prend des airs de salle de répétition. L'homme raconte et se raconte ; il danse aussi parfois pour incarner ses dires. Au fil des mots et des gestes, émerge peu à peu une existence ancrée dans le corps du danseur.

Si des choix de vie où désirs et hasards se mettent ainsi en scène, ces expériences sensibles offrent aussi l'occasion au public de ressentir des manières singulières d'être, d'éprouver et de s'envisager.

## CONFIDENCE ET « JEUX DE VÉRITÉ »

Voici comment, dans les colonnes de *Ouest-France*, Benoit Le Breton perçoit l'œuvre de Jérôme Bel : « *Cédric Andrieux, danseur professionnel de 33 ans, se plante face au public et, d'une voix monocorde dénuée d'affect, se livre, raconte sa vie, son parcours artistique. Ce spectacle-documentaire, imaginé par le chorégraphe Jérôme Bel, fait rimer danse et confiance. Et quand les mots ne suffisent plus, l'artiste illustre son propos par le mouvement dans un silence absolu* » (« Émouvante confi-danse de Cédric Andrieux à l'Opéra », *Ouest-France*, 21 février 2011). Le danseur, il est vrai, se raconte : « *La journée dans la compagnie [Cunningham] commence toujours par le cours et les exercices au début du cours sont toujours les mêmes, je fais et refais la même chose, les mêmes exercices de dos, les mêmes pliés tous les jours [...]* ». De temps à autre, pour donner corps à son propos, il interprète une séquence de danse.