

## Itinéraire d'un corps dansant

Andrée Martin

---

Numéro 242, automne 2012

États de corps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67987ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

---

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Martin, A. (2012). Itinéraire d'un corps dansant. *Spirale*, (242), 54–56.

“psy à la bonne franquette” de l’affaire [qui] éclate sans fard » (Rosita Boisseau, « Cédric Andrieux, une vie de danseur, » *Le Monde*, 18 décembre 2009) ? Qu’implique ce moment qui pourrait ressembler à une psychologie de comptoir ?

Ne pas rater sa vie, lui donner un sens, avoir le plus possible la sensation d’être soi à chaque instant par un retour réflexif sur son expérience : voilà le programme ! Dans le domaine de l’art et de la philosophie, l’activité créatrice a souvent donné l’occasion de dissertar sur la condition humaine. Dans son *Gai savoir*, Nietzsche déjà pensait qu’il fallait donner du style à sa vie au prix d’un patient exercice et d’un travail quotidien. Au mitan du XX<sup>e</sup> siècle, Jean-Paul Sartre renvoyait le travail créateur à un certain rapport à soi tirant sa force de l’authenticité ou de l’inauthenticité. Selon lui, ce rapport singulier au monde impliquait que l’on soit soi-même et seulement soi-même. Déconstruisant le propos, Michel Foucault inverse cette conception de l’Homme et de l’art de façon radicale : « *Moi je voudrais dire exactement l’inverse : nous ne devrions pas lier l’activité créatrice d’un individu au rapport qu’il entretient avec lui-même, mais lier ce type de rapport à soi que l’on peut avoir à une activité créatrice* » (« À propos de la généalogie de l’éthique : aperçu du travail en cours », *Dits et écrits, 1954-1988*, tome IV, Gallimard, 1994). En filigrane, une acception d’un homme à la fois fini et infini. En se servant de son art pour se gouverner soi-même, l’auteur fait de ce regard sur soi une esthétique de l’existence : « nous

devons faire de nous-mêmes une œuvre d’art. » Quels choix devons-nous faire pour veiller à ce que notre existence soit une belle existence ? Ici, Michel Foucault rejoint la question, toute nietzschéenne, de la quantité d’art mis dans la vie.

Avec Cédric Andrieux, cette esthétique du sensible, devenue projet de vie, fonctionne d’autant mieux qu’elle est offerte en partage. Pris à témoin, le public devient l’altérité nécessaire validant le contrat passé avec soi-même. D’un même élan, il incite aussi à réfléchir à sa condition et à la prise en compte de son devenir. Au centre toujours : le corps. Prolongeant les traces laissées par Jean-François Lyotard, Georges Vigarello a analysé ce moment : « *La vieille expérience de la transcendance s’est rabattue sur l’univers de l’intime et de l’espace du corps* » (*Histoire de la beauté*, Seuil, 2004). Immanente, la corporéité est devenue l’espace privilégié de l’expression de la personnalité : celle d’un moi singulier qui, riche des apports de sa mémoire et de ses multiples présents, travaille son devenir. Lorsque dans un présent toujours plus dilaté et omniprésent, les promesses de futur tendent à disparaître, l’homme s’invente un futur prenant tout son sens dans un sensible offert en partage. ⊥

1. « Avec “Cédric Andrieux” Jérôme Bel nous amène au delà de la danse, de l’histoire », Interview de Jérôme Bel par Yi-hua Wu, 16 novembre 2009. <http://www.geneveactive.com/?p=794>

2. Céline Piettre, « Jérôme Bel Cédric Andrieux, 14-16 déc. 2009 théâtre de la ville », <http://www.paris-art.com/marche-art/-cedric-andrieux/bel-jerome/6800.html#haut>



# Itinéraire d’un corps dansant

PAR ANDRÉE MARTIN

*Le devenir ne parvient pas à quelque chose ou quelque part, là n’est pas son souci. [...] Le devenir est une force contenue qui n’aboutit pas, une condition qui ne se stabilise pas en un état. Il n’a pas une trajectoire, tient plutôt de la dérive. [...] Deleuze parle du devenir-animal, devenir-femme, devenir-minoritaire. Le trait d’union marque bien que le second terme ne représente pas un terme, mais qu’il s’agit d’un travail, d’une rencontre perpétuelle.*

— Alexis Nouss et François Laplantine

*Métissages. De Arcimboldo à Zombi*, Éditions Pauvert

J’aime le corps parce qu’il regorge d’humanité et de fragilité, déborde de vie, de rage et de tendresse mêlées, embrasse les plaisirs et encaisse le drame dont les traces, fines, subtiles, au nombre indéfini, s’inscrivent à jamais en lui et sur lui. Ce corps, sans cesse traversé par les signes du temps, fort et faible à la fois, allié de toujours, aimé et haï. Un corps dont je ne peux ni ne saurais me défaire, et dont les limites comme les paramètres demeurent constamment à actualiser, tant les changements aussi visibles qu’invisibles s’avèrent constants, inéluctables.

Dans son très beau roman intitulé *Ceci est mon corps* (Actes Sud, 2004), l’écrivaine portugaise Filipa Melo, à travers le long processus de l’autopsie, nous fait prendre conscience à quel point il n’y a pas un événement un tant soit peu important, pas une émotion, pas un drame qui ne soit inscrit dans notre corps, pas un accident, une blessure, un traumatisme ; qu’ils soient physiques ou psychologiques. Tout y est, marqué, gravé à même la chair, prêt à ressurgir, et pour qui sait les lire, parlent visiblement d’eux-mêmes. Une fascinante inscription corporelle, très proche

du mythe, en proie à une infinité de croyances et d'affabulations, en face desquelles il demeure souvent difficile de faire le tri, d'en démêler le vrai du faux, l'invention de la réalité. Le psychanalyste Juan David Nasio évoque à ce propos notre aveuglement face à la réalité objective de notre corps. Selon lui, « nous n'avons jamais su et nous ne saurons jamais sentir ou voir notre corps tel qu'il est, mais tel que nous souhaitons ou craignons qu'il soit » (*Mon corps et ses images*, Éditions Payot, 2007).

Chorégraphes et interprètes s'attaquent ainsi aux mirages du soi comme du corps, aux miroirs déformés de notre réalité personnelle et corporelle, pour tenter d'en extraire quelque chose de juste et de fort; d'en développer une expérience et une connaissance riches et limpides, dynamiques et vivantes — donc modulables, adaptables, évolutives, jamais fixées dans l'espace et le temps —, qui portent le danseur au cœur comme aux limites de soi. C'est ici la part d'incertitude avec laquelle chacun de ces acteurs doit composer. Aussi, qui n'aime pas l'incertitude ne peut aimer la danse, ni l'art, constamment parcourus qu'ils sont par cette part de flou et d'ambiguïté; eux-mêmes porteurs d'inépuisables interrogations, d'une multitude de pistes d'exploration et d'une immensité de possibles, tous probables, tous souhaitables. Pertinence et omniprésence du doute salvateur.

« *L'historiographie inconsciente* » (Raphaël Clerget, *Introduction à l'esthétique d'Adorno*, Actuel Marx, en Ligne, n°14, 2002) du danseur, tout comme la fantasmagorie des images souhaitées, décalées ou haïes de son propre corps, se logeraient donc dans les moindres replis de sa peau et de ses organes, dans chacun de ses gestes et de ses attitudes, même les plus infimes et les plus anodines; gestes ordinaires, révélateurs d'une constellation complexe et difficilement déchiffrable, enchâssée dans des territoires nomades, des zones poreuses et intangibles, toujours présentes mais constamment fuyantes. Un corps à la fois personnel, familial et culturel, marqué par les expériences, mu par les affects, qui cherche et s'autorise à dévoiler et à déployer le tout dans son art. La danse serait en ce sens à la fois voilement et dévoilement, opacité et transparence, stratification spontanée, inclusion, coexistence et sédimentation révélée, granulation et lissage, présence, voire méta-présence, où vivre, faire et représenter s'entrecroiseraient et s'entrechoqueraient. Il y aurait ainsi, à la portée de soi et de son corps, toute la gamme des affects, des émotions, des sensations, des images et des imaginaires possibles, dans lesquels le danseur n'aurait qu'à plonger pour puiser, nourrir, pétrir et texturer sa danse. Un dépôt, nous dit Philippe Guisgand, une « *sédimentation lente, couche après couche, d'expériences diverses* » (« À propos de la notion d'états de corps », dans *Pratiques performatives Body Remix*, sous la direction de Josette Féral, PUQ/PUR, 2012).

Mais, voilà, tout n'est pas si simple. C'est que l'homme, écrit Daniel Pennac, « *doit tout apprendre sur son corps, absolument tout* » (*Journal d'un corps*, Gallimard, 2012). Selon l'écrivain, « *apprendre, c'est d'abord apprendre à maîtriser son corps* ».

## ENTRE TRAVAIL ET CONSCIENTISATION

On ne saurait se tromper en affirmant qu'il ne suffit pas d'être pour aimer, ni de bouger pour danser; et encore moins de danser pour que résonnent états et sensations. Si pendant un court moment on a pu croire à l'authenticité du corps à un point tel qu'il suffisait au danseur de convoquer ces « états de corps et d'être » — sorte de composé d'émotions, d'expériences, d'images, d'affects et de sensations — pour qu'ils soient miraculeusement effectifs, on sait pertinemment aujourd'hui qu'il faut bien plus, et que ce « plus », ce supplément de corps, passe entre autres par une double articulation du travail corporel proprement dit et de la conscientisation active de celui-ci. « *Le pari du geste ne rime pas ici avec une théorie naïve selon laquelle la vérité du geste serait évidente lorsque le corps se montre sous nos yeux, ou lorsque nous l'exécutons. Le processus ne s'exhibe pas de manière immédiate puisque la perception de tout phénomène – qu'elle soit à la première ou à la troisième personne, dans l'espace "réel" du monde ordinaire ou sur la scène "fictive" d'un théâtre – demande la traversée d'un système, plus ou moins complexe, d'incorporation, d'apparition, d'expérience et de mise en scène* » (Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, 2010). En ce sens, on sait que le travail du danseur tient à la fois d'une dimension poétique de l'*intra* (l'œuvre vue et travaillée du dedans), de l'*inter* (intercorporalité, ou le jeu des corps entre eux), tout autant que d'une dimension proprement esthétique de l'*extra* (l'œuvre vue et reçue du dehors). Une trilogie, comme un prisme de points de vue et de portes d'entrée sur l'œuvre.

## DE LA MATIÈRE DU SOI ET DU RESSOUVENIR

Dans le déploiement de sa danse, l'interprète met aussi inévitablement à profit ce qu'il est et ressent en tant qu'individu (le soi comme l'ego), tout comme il tient compte de l'autre et de l'autre en soi; jeux rhizomiques des contingences et de l'altérité. On sait aussi maintenant qu'il met en branle tout un mécanisme, étrange et fascinant, du souvenir, mémoires psychique et corporelle mêlées, où, pour reprendre les mots de Jacques Derrida à propos de la scène d'écriture, le danseur joue à « *représenter au-dehors la mémoire comme archivage interne* » (*L'écriture et la différence*, Éditions du Seuil, 1967). C'est là un phénomène qui travaille magnifiquement du dedans, dont on ne connaît pas précisément toutes les articulations, mais qui permet à l'interprète de générer par lui-même images et sensations et ce, uniquement par la convocation des expériences passées et du souvenir. Rien d'intellectuel dans tout ça, mais plutôt une capacité à plonger sans crainte en soi pour tout simplement revivre, à la demande. Un processus, nettement plus intuitif que cartésien, pour reprendre les mots de Henri Bergson, à la fois de l'ordre de l'intention et de l'attention, où les frontières du temps, pour un instant, n'ont plus cours. « *Le geste passe inévitablement par différentes strates d'apprentissage, d'imagination, d'associations d'idées, de sensations physiques et de mémoire. En raison de leur complexité, ces multiples strates de sens ne peuvent*

*aucunement se donner de manière directe* » (Barbara Formis, *Esthétique de la vie ordinaire*, PUF, 2010).

Quelque chose demeure dans chaque individu, se conserve, nous disent Deleuze et Guattari. Et c'est la capacité du danseur à entrer en relation avec ce qui s'est conservé en lui, avec son propre souvenir, son propre champ/vivier de sensations, qui semble faire toute la différence. Se rendre non pas tant apte à faire, mais disponible à le faire. Ouvrir des espaces pour que la chose puisse advenir. Creuser, lâcher prise et s'abandonner en toute confiance. Travailler sur/et à partir de la matière de soi, comme l'a écrit Laurence Louppe il y a presque quinze ans déjà. Il semble d'ailleurs que ce soit à cette condition que le danseur puisse toucher son propre devenir : devenir-état, devenir-matière, devenir-animal et devenir-autre, dont parlent Deleuze et Guattari. « *C'est seulement dans l'intimité du présent corporel que peut jaillir un mouvement réellement inouï, non-vu, non-codé, et pourtant nécessaire* », précise Frédéric Pouillaude (*Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, 2009). « *C'est, écrit-il, depuis l'arpentage et l'exploration de la singularité qu'un mouvement réellement neuf peut se déployer comme nécessaire.* » Les Benoît Lachambre et Meg Stuart de ce monde (pour ne nommer qu'eux deux) ont compris là un principe fondamental qu'ils ont su admirablement bien glisser dans leurs créations.

## COMPRENDRE ET ENTRER DANS LA DANSE

L'interprétation en danse serait de ce fait autant une histoire de souvenir que de muscles et d'imaginaire, de qualités et de dynamiques gestuelles que de sensibilité psy-

chique et émotionnelle, de stratégie corporelle que de logique de mouvement, de poids, de souffle et d'organisation gravitaire que de tension et de relâchement. Et les états seraient ainsi logés à l'enseigne de cette « *pluralité opérable* », pour reprendre l'expression de Frédéric Pouillaude, de ce composé sensible et logique, de cette incroyable complexité, elle-même fruit d'un entrelacs dont on commence à peine à élucider les chemins. On comprend au bout du compte que ce n'est pas tant la forme qui fait la danse, bien qu'elle y participe inévitablement, mais bien l'acte, l'événement, ce flux incessant d'énergie déployée, de gestes formés, déformés, transformés, reformés, participant d'une intensité et d'une mouvance mille fois actualisées. C'est un peu de cette façon que la danse finit, pour le danseur, par être une manière d'être au monde et dans le monde. Par cette conscience qu'il a de son corps, cette capacité fascinante à le mobiliser de toutes les manières possibles, de faire constamment appel à lui jusqu'à se confondre et s'abandonner en lui.

Comprendre et entrer dans la danse constituent donc le devenir du danseur ; un processus sans cesse à travailler. Faire, refaire, parfaire et défaire pour mieux recommencer à nouveau. Chercher le détail, raffiner le ton, éclaircir la lancée comme la coupe du mouvement. Et dans ce flot, inscrire les expériences à même le corps, à travers cette fameuse dynamique du faire dont parle René Passeron. Ainsi, pour dire les choses plus simplement, il n'y a pas et ne peut y avoir d'état sans corps. Pas réellement d'état non plus sans désir de les rendre effectifs, pas d'état sans sensation, pas de sensation sans expérience, pas d'expérience sans vie et donc sans corps. C'est là le cycle de la vie, celui qui meut et émeut le monde. Et c'est là aussi la beauté du corps dansant, qui ne cesse de faire et refaire, sans fin. †

# Le pouls de l'averse



PAR ARIANE FONTAINE

SIDEWAYS RAIN

de Guilherme Botelho

Alias, Festival TransAmériques, du 24 mai au 9 juin 2012.

*Et maintenant vous faites la même chose, mais sans bouger.*

— Kazuo Ohno

Des corps traversent continuellement la scène. Et au-delà : le monde, la vie. Ils incarnent une tension, un appel. Des corps ritournelles, des corps vertiges. Un flot de gestes simples coulent en un éternel fleuve. Pas si tranquille. Ainsi se construit et se déploie *Sideways Rain* du chorégraphe

suisse d'origine brésilienne Guilherme Botelho, présenté en ouverture de la sixième édition du Festival TransAmériques. Dans une mise en scène hypnotisante, la danse de cette averse nous imprègne et nous emporte. Son élan déborde les limites : celles de la peau comme celles de la scène.