Université Paris VIII - Saint-Denis.
U. F. R Philosophie, Arts, Esthétique.
Département de Danse.

Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine. Logique du geste esthétique.

Thèse pour le doctorat Nouveau Régime
Esthétique, Sciences et Technologies des Arts (Option Danse)
par Aurore DESPRÉS

Dirigée par Monsieur Michel BERNARD.
Professeur émérite de l'université Paris VIII.

Thèse soutenue le 15 septembre 1998 à l'université Paris 8

Jury :
Michel Bernard, professeur émérite de l'université Paris 8 (directeur)
Maryvonne Saison, professeur à l'université Paris 10 (présidente)
Daniel Charles, professeur à l'université de Nice
Geneviève Clancy, professeur à l'université Paris I
Isabelle Launay, maitre de conférences à l'université Paris 8
Jackie Taffanel, chorégraphe

Remerciements.

Je tiens à exprimer ma gratitude envers tous les pédagogues, chorégraphes, danseurs que j'ai rencontrés, et dont les enseignements et les réflexions ont constitué les ressources de ma recherche : notamment Wil Swanson, Diane Madden, Stanford Makishi, Abiguaïl Yager de la Cie Trisha Brown, Odile Duboc, Lulla Chourlin pour la Danse Contact Improvisation et le Body-Mind-Centering, Alain Montebran pour la Danse Contact Improvisation et la méthode Feldenkrais, Gilles Estran et Eulalia Sagarra pour la méthode Alexander, Sabine Tessier pour la Méthode Feldenkrais, Valérie Lehuche pour la Méthode Feldenkrais et le Kiryuho de Kajo Tsuboï, Nuch Grenet et Nicole Topin pour la kinésiologie, Laurent Soubise et Martine Menu pour le Mouvenment Corporel Educatif de Danis Bois, Dominique Dupuy, Françoise Dupuy, Hervé Diasnas, Dominique Petit, Christine Burgos, Christiane Blaise, Dominique Bagouet, Daniel Larrieu, Pierre Doussaint, Josef Nadj, Michel Kéléménis ainsi que tous les danseurs qui par leurs danses ou leurs réflexions ont nourri cette recherche.

J'exprime aussi ma reconnaissance envers tous les chercheurs en danse qui par la diffusion de leurs recherches et leurs engagements contribuent à développer ce champ marginal de la recherche en danse, et dont les contributions s'avancent comme des plus précieuses. Dans le cadre de ma recherche, je nomme spécifiquement Laurence Louppe, Hubert Godard, Michel Bernard, Dominique Dupuy, Patricia Kuypers.

En dernier lieu, je remercie profondément les gens qui ont contribué à l'élaboration de cette thèse : Michel Bernard pour ses conseils discrets et pertinents, Mohamed Belmessous pour "sa rigueur intellectuelle", Anne Wallimann pour les traductions, Yvon Sanchez pour l'amour et le soutien et Aubane Després pour sa croissance qui croit aux sens.

Sommaire.

Introduction..... 5

1 - Odile Duboc.
Le penchant des sens..... 14

2 - Premier commentaire sur la sensation et le mouvement.
Logique du geste poétique..... 114

3 - Trisha Brown.
Le renversement du sens..... 181

4 - Second commentaire sur la sensation et le mouvement.
Logique du geste aisthétique..... 283

5 - La Danse Contact Improvisation et l'enseignement de Lulla Chourlin.
Le travail des sens..... 350

6 - Troisième commentaire sur la sensation et le mouvement.
Du geste poétique au geste aisthétique..... 465

Conclusion..... 556

BIBLIOGRAPHIE..... 579

TABLE DES MATIÈRES..... 587

Introduction.

La danse moderne émerge, au début de ce siècle, d'une pratique et d'une conception révolutionnaire des corps. Dans le contexte freudien, nietzschéen et par les apports fédérateurs de Laban, de Dalcroze, de Delsarte, les danseurs, faisant foin du corps sculpté, codé, normé par les conventions devenues sclérosantes de la danse classique, expérimentent les possibilités d'un corps sensible, conçu dans son rapport avec la vie, individuelle ou sociale. Politiquement parlant, la danse participe, avec les autres arts, à sortir les corps d'un ordre moral absolument étouffant, à dégager d'autres raisons d'être du corps que celui d'être un esclave industriel. En rupture avec la pensée classique de l'art fondée sur la "mimesis", la modernité en danse s'avance comme une exploration du corps, de sa matière, de ses forces vitales, de ses désirs intérieurs, de ses sensations.

A une logique figurative, narrative fondée sur la manipulation des corps (acteurs ou spectateurs), s'oppose une logique qui fait de la figure du mouvement l'émanation d'un événement sensible et singulier. "La forme d'un mouvement, écrit Dalcroze dans les années 20, dépend des sensations et des rapports entre la force, le temps et l'espace"[1]. A l'instar d'un Cézanne qui place la "sensation" au cœur de la production de son geste de peintre, "les sensations" semblent occuper une place fondamentale dans l'avènement de la danse moderne. Encore aujourd'hui, les danseurs contemporains avancent leur logique chorégraphique, comme une esthétique plaçant en son cœur la "sensation", la "qualité", "l'énergie" du mouvement, plutôt que sa fonction significative ou sa "forme". Nous voyons combien ce parti-pris esthétique concerne directement un projet de corps qui s'énonce dans le champ ontologique et politique : à un projet de corps "formé" se substitue ce projet de corps "qui se déforme" ou bien "qui se trans-forme" et qui aurait pour élément fondamental les ressources des transformations du sensible.

Dans certaines méthodes pédagogiques et créatives de la danse contemporaine, il y va même d'un véritable "travail des sensations" menés en "ateliers". Dans ces ateliers, les

[1] Emile-Jaques Dalcroze, Le rythme, la musique et l'éducation, Édition Fœtisch 1558, Genève, 1965.

danseurs, explorateurs, par définition du mouvement, se font les explorateurs du “sentir” ; l’atelier de danse contemporaine tend à devenir un véritable “atelier de la sensation”. Là, le fondement du geste dansé semble alors convoquer moins un “mouvement” qu’une perception. Pourquoi ? Quels sont les enjeux de cette esthétique qui placerait, au cœur de son mode de production, la perception ? Notre intérêt s’est porté sur ces pratiques chorégraphiques qui semblent accorder une importance déterminante à un “travail des sensations” pour l’avènement du geste dansant. Il n’empêche que pour chacune d’elles revient la question du traitement fait à la ”sensation”, de sa nature, de sa valeur, et donc de sa place… en liaison et au regard même de la définition et de la conception d’un “mouvement”.

Qu'est-ce que ce terme de “sentir” si souvent utilisé dans le monde de la danse contemporaine recouvre ? Ou encore, à quoi s'associe, le concept de "sensation" ? A ces questions, aucune réponse univoque ne semble possible : "sentir" définit des attitudes, des actes qui diffèrent non seulement d'un chorégraphe, d'un pédagogue, d'un danseur à l'autre, mais qui diffèrent aussi, pour un même danseur, en fonction du moment, c'est-à-dire des orientations choisies alors dans l'effectuation de son mouvement. Il semble finalement que le "sentir" soit un mot-tiroir qui, lorsqu'on l'ouvre, fait graviter autour de lui, d'autres concepts qui vont le colorer d'un sens particulier. Certains vont associer le "sentir" à l"imaginer", d'autres au "constater", au “penser”, au “prendre conscience”, au "différencier", au "relâcher", à "l'écouter", au “contacter”, etc. Cette multiplicité définitionnelle fait donc de la “sensation” un concept restant souvent générique, flou et imprécis et explique qu’il ne se soit jamais véritablement imposé comme un concept-clef définissant la logique de la danse contemporaine. Mais, nous pourrions dire aussi qu’il tire de cette multiplicité et de cette flexibilité sa valeur opératoire à faire advenir non pas UNE sensation mais plusieurs, variantes et divergentes, à l’instar de la multiplicité des “mouvements” possibles, à l’instar des “possibles” d’un corps.

Il n’empêche, qu’au travers de quelques pratiques pédagogiques et créatives qui placent la “sensation” au cœur de la production du geste dansant, nous pourrons entrevoir pour chacune d’elles un traitement particulier fait à la sensation, et donc au mouvement, traitement particulier qui définira, globalement une certaine “logique” de la sensation et du mouvement.

Dans un premier volet, nous repérerons, au travers de la danse et de la pratique pédagogique de la chorégraphe française et contemporaine Odile Duboc, une logique de la sensation et du mouvement que nous qualifierons de *logique du geste poétique*. En travaillant le regard et "l'écoute" des corps, le geste poétique fait vaciller la perception et la conception d'un monde habituel. Il produit un "écart", une "suspension" savamment ménagés par la danse, dans l'espace ordinaire des gestes et dans le temps habituellement causal et chronologique. Cette logique par son traitement oscillant et élastique de la "sensation" dé-forme les perceptions et les gestes catégorisés, crée une esthétique du trouble en exaltant l'entre-deux et la bivalence. Là, les catégories habituelles (de l'activité et de la passivité, de l'intérieur et de l'extérieur, par exemple) s'étreignent et se croisent. La danse dans une "active passivité" se joue dans l'entre-deux, dans les chiasmes et les oxymores… figures poétiques par excellence. Le mouvement de la sensation et la sensation du mouvement sont des vibrations oscillantes entre deux pôles ou deux niveaux. En prélevant le moment précis de leur pointe acméïque, le geste poétique fait émerger, l'espace d'un "instant", le sensible comme événement, et suspend cet "instant" d'une émergence fragile dans la présence d'une éternité. "Si nous habitons un éclair, il est au cœur de l'éternel"[2] - René Char.

Au travers de la danse de la chorégraphe "post-moderne" américaine Trisha Brown, s'esquisse, selon nous, une autre logique de la sensation et du mouvement. Là, la sensation du mouvement coïncide exactement avec le mouvement de la sensation, et, dans cette exacte coïncidence au "milieu", le mouvement tout comme la sensation sont des propagations continuelles et fluides. Le consentement incessant aux paysages comme à la "sensation de poids" entraîne les corps dans une flexibilité et une disponibilité qui suit le fil de leurs devenirs. Nous tiendrons cette logique esthétique pour *aisthétique* par excellence (du grec aisthesis : sensation), tant elle advient justement en plaçant, au cœur de son mode de production, la sensation même. Une relation profonde et continue s'établit entre la sensation et le mouvement, tant est si bien que la source chorégraphique se confond avec le gisement sensoriel. "Travailler avec Trisha, c'est être à l'école de la perception"[3], dit Iren Hultman, ex-danseuse de la

---

[2] René Char, A la santé du Serpent, XXIV.

[3] Iren Hultman dans Lise Brunel, "Trisha Brown", Éditions Bougé, Paris, 1987, p 78.

Compagnie. Tout l'entraînement du danseur et toute la qualité de la danse se trouvent basés sur une capacité de modulation de la perception comme du mouvement. Trisha Brown ne dispense aucun cours technique aux danseurs de sa compagnie et invite plutôt ceux-ci à s'investir dans des "méthodes d'éducation somatique"[4], de leur choix. Ces techniques diverses s'élaborent globalement comme des méthodes d'éducation personnelle visant une conscience accrue et approfondie des mouvements et des actes au quotidien. Suscitant un véritable "affinement sensoriel", elles mettent l'accent sur le développement de la sensibilité "kinesthésique", autrement dit, des sensations du mouvement. Il s'agit alors d'affiner ce sens kinesthésique, "pour agir avec une efficacité, un plaisir, une expression accrue, et une douleur moindre"[5], comme l'énonce Yvan Joly. Quels sont les enjeux portés par ce "travail des sensations" ? Au travers des travaux chorégraphiques de Trisha Brown mais aussi, par filiation, des travaux quotidiens sur "la perception" que mènent les danseurs de sa compagnie, nous dirons qu'en face d'un *geste-usage* qui se pense dans son résultat, dans sa fonction utilitaire ou significative et dans une logique manipulatoire, en face d'un geste *affectif* qui tente de conjurer cette objectivation en exprimant sa subjectivité comme sa pulsion désirante, au regard même d'un *geste poétique* qui trouble la dichotomie sujet/objet, intérieur/extérieur sans pourtant la renverser, se crée la possibilité d'un *geste aisthétique* dont les principales caractéristiques sont d'entraîner tellement les pôles extrêmes dans un tourbillon de réversibilité incessante et circulante que la dualité sujet/objet, pour reprendre Paul Virilio, cède place à celle, incessamment continuelle, processuelle et fluidique, au "milieu" du temps (comme de l'espace) du "*trajet*". Cet être du trajet s'invente par la "sensation de poids", et "redonne, comme le dit Paul Virilio, à la gravité, sa force, sa puissance émettrice de réalité"[6]. C'est ce centrage sur le trajet,

---

[4] Par "éducation somatique", on désigne des pratiques de conscience corporelle telles que la Méthode de Matthias Alexander, de Moshé Feldenkrais, de Laban-Bartenieff, du Body-Mind-Centering…Ces pratiques, selon Sylvie Fortin, "ont tour à tour été dénommées aux Etats-Unis "body work, body awareness, body-mind pratices, releasing work" avant que le terme "éducation somatique" ne s'impose en Amérique". Cf. Sylvie Fortin, "L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse", dans Nouvelles de Danse N°28, Été 1996, Bruxelles, p 16.

[5] Yvan Joly, "L'éducation somatique : au delà du discours des méthodes", dans Bulletin de l'Association de la Méthode Feldenkrais, Mars 1994, p 22.

[6] Paul Virilio, dans "Danses tracées", Éditions Dis Voir, Paris, 1991, p 51

comme sur le processus du mouvement et de la sensation (qui n'est qu'un décentrage tellement il suit l'équilibre instable de sa pondéralité), qui ouvre sur le mouvement "facile", fluide et constamment réversible de la danse de Trisha Brown.

Or, cette logique du trajet ne va pas sans un immense travail sur ce que peut être la singularité sensible et mouvante d'un corps, sur "ce que peut le corps", dit Spinoza. Concevoir ce que peut le corps, c'est entrevoir ses possibles, s'ouvrir sur un autre corps comme corps possible. Le *geste aisthétique* ne peut jamais être une "affaire entendue", et encore moins une "donnée", mais est toujours une affaire à construire, comme un trajet à suivre. Trisha Brown et ses danseurs avancent la nécessité d'un immense travail sur le corps culturel, sur le corps personnel, sur les limitations inscrites dans cette personne culturelle qu'est aussi un danseur. Aussi, dans un troisième volet, au travers de l'enseignement de Lulla Chourlin, danseuse et pédagogue française (associant la pratique de la Danse Contact Improvisation (courant chorégraphique qu'a lancé Steve Paxton, dans cette même mouvance "post-moderne" américaine) à un véritable travail des sens (en liaison avec la méthode dite "d'éducation somatique" du Body-Mind-Centering), nous insisterons sur cette dimension : le geste aisthétique ne peut advenir sans ce "travail" profond du danseur sur l'ouverture aux possibles de son corps. "Travail" de la sensation et du mouvement conçu en dehors de tout "instrument de torture" (comme le suggère l'étymologie) mais justement comme un parcours sensible, respectueux de tout corps, un parcours vigile et leste… en un mot, un parcours sans cesse "déférent". Il se dessine ici une autre conception du "travail" comme de l'"effort". Ce qui est en jeu est, littéralement, la production d'un mouvement "esthétique" comme d'un mouvement *aisthétique*. Nous parlerons, à ce titre, de *geste aisthétique* en précisant ici que ce détour orthographique par l'étymologie n'est pris que pour réinvestir la notion "d'esthétique" de toute sa dimension d'"aisthesis" qui signifie "sensation". Ce détour nous est apparu nécessaire, même si nous le souhaiterions, à terme, provisoire. Le concept d'esthétique apparaît tellement galvaudé (notamment par son acception négative ne désignant que les seuls clichés d'une beauté formelle) ; le concept de "sensation" apparaît, lui, tellement générique, imprécis, flou, que nous osons espérer, que ce recours étymologique dégagera leur puissance artistique croisée.

Les expériences menées par les danseurs contemporains dessinent une nouvelle réalité corporelle et esthétique, réalité qui ne peut être lue véritablement sans l'apport d'un outillage conceptuel adapté à son discours. En suivant une méthode empiriste et inductive (qui refuse le schéma rationaliste où les idées plaquées sur l'objet d'étude déforment son réel), nous allons nous affronter à ces champs chorégraphiques pour essayer d'en construire le sens et la logique. Il s'agit, à chaque fois, d'entrer au sein de ces trois lieux chorégraphiques (1-Odile Duboc, 2-Trisha Brown, 3-Enseignement de Lulla Chourlin de la Danse Contact Improvisation associée au Body-Mind-Centering), d'en décrire, au plus près, la démarche, d'expliciter le travail sur la sensation et le mouvement qui s'y réalise, d'en dégager les aspects et les problématiques. Dans ces trois parties, nous aurons cette volonté de ne pas faire de référence excessive à différents auteurs ou théoriciens issus de champs épistémologiques divers… à moins que le chorégraphe ou le pédagogue ne s'y réfère explicitement, à moins aussi que la référence ne s'impose comme un éclairage direct. Il ne s'agit pas ici de "théoriser" LA danse mais de dégager les concepts qu'"une" danse développe.

Ces trois analyses seront suivies, à chaque fois, par des "commentaires sur la sensation et le mouvement". Il s'agit, dans un contexte plus large que celui d'une pratique ou d'une œuvre spécifique, de dégager la logique de la sensation et du mouvement qu'elle suscite, d'en analyser les implications et les enjeux fondamentaux. Ces commentaires mettront en rapport les premières analyses de pratique ou d'œuvre spécifique avec d'autres contextes chorégraphiques, avec des champs théoriques ou épistémologiques divers (philosophie, phénoménologie, psychanalyse, mécanique, bio-mécanique, neuro-physiologie…). Nous ne pensons pas ce dernier rapport comme un rapport à sens unique, où les diverses théories apporteraient mieux que l'art chorégraphique ce que la danse pense, mais plutôt comme une confrontation nécessaire où l'un peut apporter à l'autre. La danse peut et doit participer aux grands débats de la pensée. Ces commentaires sont, pour nous, une occasion d'inscrire les pensées des danses dans le contexte de la pensée tout court.

Qu'est-ce qui se joue donc dans ce "travail des sensations" ? Si ce travail mène directement sur une nouvelle perception et conception du monde, alors le "travail des sensations" suppose un passage, un cheminement d'un mode perceptif à un autre, comme d'un mode de corporéité à un autre. Après avoir cerné le contexte

problématique qui prend sens au regard de la considération d'un contexte culturel, d'un certain traitement culturel de la sensation (Premier commentaire), puis procédé à la définition de ce mode de corporéité aisthétique qui s'avance comme projet de corps (Deuxième commentaire), nous insisterons encore sur cette dimension de "passage", de "travail" nécessaire en pointant les outils qui apparaissent opérationnels pour conduire ce "travail" ouvrant sur une logique aisthétique (Troisième commentaire).

En dernier lieu, il s'agit de retracer ce que l'ensemble de notre étude ne contiendra qu'en filigrane : à savoir la question de ce que ces pratiques de la sensation créent et donnent à penser ; à donner à voir, en esquisse, le monde culturel, social, éthique, politique, chorégraphique que ce "travail des sensations" ouvre.

Placer la sensation au cœur de la production du geste, concevoir le travail chorégraphique comme un "travail des sensations" ou de la perception, procède à la définition d'une logique esthétique, mais aussi d'une logique de dimension éthique et politique. Les sensations, lorsqu'elles sont placées au cœur des processus de la connaissance et des processus relationnels redéfinissent autrement ce qu'est le "connaître" ou le "communiquer". Dans le discours psychologique, la revalorisation de la sensation a lieu dans le seul cadre relatif au développement moteur et psychique de l'enfant ; l'adulte, comme être symbolique, semblant lui perdre l'usage créatif de ses sens. Donner toute sa valeur au "sentir" implique une logique créative de l'être et instaure aussi une autre façon de vivre ensemble. Ce travail des sensations redéfinit un être au monde qui est aussi un être à l'autre, un naître en l'autre. Alors qu'une danse classique aseptise ce rapport à l'autre de tout ce qui est dénommé comme dangereux (les "sensations" en particulier), la logique de la danse contemporaine inscrit le corps dans son rapport risqué, inconnu avant qu'il ne s'effectue, et perpétuellement instable à l'autre. Les résistances à cette logique aisthétique des corps sans cesse fluants et mouvants proviennent de la difficulté de concevoir ce projet de corps viable, tellement il semble s'opposer, a priori, au repos nécessaire des corps comme à la stabilisation désirable des perceptions. C'est donc aussi une autre conception du "repos", de "l'équilibre", du "Moi" et de l'"Autre" qui se trame au cœur de cette logique du geste aisthétique.

En avant-propos, nous voudrions également préciser les présupposés que contient

implicitement ce plan de travail. Si nous faisons suivre directement les analyses d'un travail chorégraphique spécifique par, ce que nous avons appelé, des "commentaires", c'est que nous pensons que toute conceptualisation sur la danse doit se fonder sur des matériaux chorégraphiques précis et tangibles. Notre souci a toujours été de faire émerger la pensée de l'expérience : de décrire ces expérimentations que mènent les danseurs et de montrer comment, en dansant, elles pensent et construisent le monde. Il s'agit toujours de produire des discours en liaison direct avec les pratiques, d'être à la fois très abstraite et très concrète. Cette association de la pratique et de la théorie dont on parle souvent, mais qui ne nous semble, effectivement, que rarement réalisée, est certes difficile à tenir. Elle nous apparaît pourtant comme la véritable méthode pouvant déboucher sur un discours heuristique, de quelque nature fût-il (verbale ou non-verbale). Ce parti pris suppose évidemment que nous pensions les conditions de possibilité d'un discours sur la sensation et sur le mouvement dans "l'expérience réfléchissante" et dans la "pensée corporéisée". Ainsi, cette étude s'est nourrie de notre perception des spectacles chorégraphiques mais aussi, de notre pratique des diverses techniques corporelles dont nous parlons, de l'observation de ces pratiques, des discussions que nous avons pu avoir avec les chorégraphes, les pédagogues, les danseurs et de nos lectures des ouvrages reliés à ces pratiques corporelles ou chorégraphiques ou ceux, relatifs généralement à la sensation et au mouvement (que ce soit dans le domaine chorégraphique, ou philosophique, celui de la psychanalyse, celui des sciences physiques ou biologiques). Propos au carrefour de divers champs… propos qui ne peut se réaliser qu'en s'approchant de ce corps aisthétique qu'il définit… corps-carrefour, corps circulatoire, corps sens-uel, corps médiumnique.

Cette étude mélange plusieurs types de discours : le discours philosophique sur la sensation, le discours physio-psychologique, le discours anatomique, le discours chorégraphique, le discours scientifique sur le mouvement et mon propre discours. Je voudrais préciser ici que si, à l'instar de beaucoup de chorégraphes et de danseurs, j'utilise un discours poétique, il doit être compris dans sa dimension matérielle. Les sensations constituent, aux dires de beaucoup, le lieu privilégié où la verbalité devient difficile voire impossible. "Les goûts et les couleurs, dit la maxime, ne se discutent pas". La sphère désignée de l'indicible est bien celle de la sensation. "La langue qui

parle tue dans la bouche la langue qui goûte”[7], dit Michel Serres. Pourtant, on devrait s’interroger sur “qui” parle, “qui” goûte. Le goûteur de vin a développé en lui cette double faculté de parole et de sensation. L’impossibilité déclarée ne serait-elle pas symptomatique d’un manque de culture sensible, d’un manque culturel de “travail des sensations” qui les renverraient d’emblée dans un monde limbique et sybillin ? Nous entrevoyons ici la dimension culturelle de notre propos, la dimension de “travail” sur le corps culturel que nécessite l’avènement d’un geste (comme d’un discours) aisthétique. Dans un deuxième temps, les mauvaises langues diront que le goûteur de vin tient un discours métaphorique, métaphores qui interviendraient comme des palliatifs “au manque de mots”. Or, le recours au langage dit poétique n’est pas à comprendre ici comme un palliatif mais comme une réalité sensorielle. La métaphore est matérielle, la métaphore est “vive” (Derrida), elle n’est pas le produit d’une fantasmagorie extérieure aux sens comme au sens. Lorsque Diane Madden, danseuse de Trisha Brown, écrit : “"Quand je danse le "solo de la course", je me sens comme une boule lâchée dans un bol, qui suit son chemin sans interruption"[8], il faut entendre la physicalité de cette métaphore… Diane Madden est, dans sa corporéité, véritablement en “devenir-boule” dans un bol. Ces expressions métaphoriques des danseurs, comme celles que j’utiliserais aussi, sont donc à prendre, comme le dit Lacan, “au pied de la lettre”, c’est-à-dire (en mettant l’accent davantage, au contraire de la logique lacanienne, sur le “pied” que sur la “lettre”) dans la matérialité substantielle de leur référent (plus que de leur signifiant). Aussi, même si parfois notre langage a des allures poétiques, il reste foncièrement technique. Du fait de cette technicité, on pourra certainement nous reprocher sa densité (tant nous avons accordé une attention particulière à tous les mots que nous avons utilisés). En terme labanien, nous pourrions dire que la *texture* de ce texte est souvent “ferme ou lourde”. De formation plus scientifique que littéraire, je m’estime avant tout comme une danseuse, un “chercheur spécialisé dans le mouvement à plein temps”[9] (comme le dit de lui-même le danseur improvisateur David Zambrano), une danseuse

---

[7] Michel Serres, Les cinq sens, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris, 1985, p 203.

[8] Diane Madden, “Running and Standing still”, Revue Contact Quaterly, Volume 20 Number 2, Summer/Fall 1995, p 29 (traduction pour ce texte d'Anne Wallimann).

[9] Dans “On the edge/ Créateurs de l’imprévu”, Nouvelles de Danse N°32-33, ContreDanse, Bruxelles, Périodique semestriel, Automne-hiver 1997, p 174.

qui aime les mots comme tout corps et qui ne s'en méfie pas.

Ce parcours de "chercheuse en mouvement" me porte aujourd'hui à entreprendre ce "travail" pratique et théorique sur les "sensations", recherche se situant véritablement, comme le dit Gilles Deleuze, "à la pointe de mon savoir" : "Comment faire pour écrire autrement que sur ce qu'on ne sait pas, ou ce qu'on sait mal ? C'est là-dessus nécessairement qu'on imagine avoir quelque chose à dire. On n'écrit qu'à la pointe de son savoir, à cette pointe extrême qui sépare notre savoir et notre ignorance, et qui fait passer l'un dans l'autre. C'est seulement de cette façon qu'on est déterminé à écrire. Combler l'ignorance, c'est remettre l'écriture à demain, ou plutôt la rendre impossible"[10].

[10] Gilles Deleuze, Différence et Répétition, PUF, Paris, 1968, p 4.

1

odile duboc
le penchant des sens

Au centre du travail pédagogique et chorégraphique que mène Odile Duboc, il y a le "sentir". La sensation du mouvement et la conscience du corps-en-acte est la donnée primordiale générant le mouvement de sa danse. Mais, nous pensons que cette prépondérance accordée à la sensation mise au cœur du mouvement dansé ne prend sens que si nous définissons le plus précisément possible, la conception même du "sentir" qui se trouve investie dans une danse. Quel "sentir" génère la danse d'Odile Duboc, quelle logique de la sensation définit-elle ? Nous allons voir qu'une des caractéristiques majeures de la logique de la sensation et du mouvement que crée Odile Duboc est d'être générée par une dialectique de *l'entre-deux* [11] : dialectique entre le dedans et le dehors où est pris le corps du danseur et d'où il surgit ; naissance du mouvement dans le croisement de deux modalités sensorielles ; dialectique entre la passivité et l'activité, entre le temps et l'espace, etc ; dialectique, en bref, entre deux termes à la fois contradictoires et complémentaires. La danse d'Odile Duboc est cet "événement" du corps, cet "événement" de l'être qui se déploie dans "l'entre-deux". Toujours, chez Odile Duboc, l'être dansant, son mouvement ou sa sensation existent comme une *vibration*

[11] Cette dialectique de "l'entre-deux" est, d'ailleurs, considérée par Daniel Sibony, en référence au paradigme psychanalytique, comme le moteur fondamental de l'être (Daniel Sibony, Entre-deux, l'origine en partage, Seuil, Paris, 1991) et a fortiori de l'être dansant (Daniel Sibony, Le corps et sa danse, Seuil, Paris, 1995).

entre deux zones polaires séparées par un *écart générateur* de la fluctuation du mouvement ou du sentir. Nous appelons le *producteur* de cet écart le *geste poétique*.
Nous allons voir combien cette "logique du geste poétique" produite par une dialectique de l'entre-deux investit toutes les composantes du travail d'Odile Duboc : de la structuration de son travail de pédagogie ou de création jusqu'à la génération du moindre mouvement de danse, de sa conception de l'espace, du temps, du poids ou du flux (pour reprendre les quatre éléments de "l'effort" définis par Laban). Logique de l'entre-deux que nous allons voir d'emblée à l'œuvre dans la différence conceptuelle (et corporéisée, bien entendu) qu'opère Odile Duboc entre la "sensation" et la "conscience".

Conceptions de la "sensation", de la "conscience", du "mouvement".

La distinction sensation-conscience qu'opère Odile Duboc reste incompréhensible dans toute sa subtilité si, en amont, nous ne nous penchions pas sur une distinction première que fait Odile Duboc entre la "sensation" et la "forme".

Odile Duboc opère, avant tout, une différence de nature entre le mouvement dansé qui relève du "sentir" ou de la "conscience" (peu importe pour le moment) et le mouvement dansé qui procède d'une élaboration de "formes". Ce qu'elle recherche fondamentalement est une danse où "ce n'est plus la forme du mouvement qui fait la danse mais cette idée essentielle que la danse provienne des corps qui se nourrissent eux-mêmes"[12]. Comme beaucoup de chorégraphes et de pédagogues de la danse contemporaine française, Odile Duboc insiste, et elle particulièrement, sur le fait que le mouvement dansé ne soit pas la résultante d'une exécution graphique mais d'une expérimentation sensible. La "sensation" ou la "conscience" s'oppose à la "forme"; le "mouvement senti ou conscient" s'oppose au "mouvement formel". Cette importante distinction fera ultérieurement l'objet d'un chapitre. Disons, essentiellement ici, que cette logique de la sensation qui préside au mouvement dansé s'oppose alors à une logique de la reproduction, de l'imitation et du moulage. Le geste dansé ne peut alors être simplement un geste copié. La sensation est convoquée pour faire surgir un mouvement éminemment évolutif et créatif. Le travail des sensations, mené en "ateliers" est alors au fondement aussi bien de l'activité pédagogique que chorégraphique d'Odile Duboc. C'est par la sensation de son propre corps et de ses propres mouvements internes, que le danseur (et la danseuse qu'est Odile Duboc), peut faire advenir une danse qui ne soit pas simplement le résultat de formes imposées, mais une danse profondément vécue et singulière. Il y va donc d'un mouvement sensible où la forme du mouvement, si elle existe bien sûr, est secondaire, non-arrêtée et non-catégoriée.

Ces considérations ne sont pas sans importance sur la définition même de la "conscience" chez Odile Duboc. Chez elle, la conscience est mouvement…

---

[12] Toutes les citations démarquées par des guillemets et qui ne feront pas appel à une note en bas de page (à l'inverse de celle-ci pour l'information) correspondent à des propos qu'Odile Duboc a tenus lors de nos conversations et que je retranscris ici.

contrairement à son sens classique qui la fait apparaître d'une rupture avec la contingence mouvante du monde. La conscience dans la philosophie traditionnelle coïncide en effet avec une fixation de cette mouvance, fixation sans laquelle sont tenus pour impossible l'analyse, le savoir, la connaissance et la conscience elle-même. Dans la pensée et dans la danse d'Odile Duboc, la sensation aussi bien que la conscience sont en elles-mêmes envisagées dans un processus de transformation et de variation ; la sensation et la conscience sont en mouvement et en mutation. Néanmoins, en distinguant, dans un deuxième temps, la "sensation" et la "conscience", il nous semble qu'Odile Duboc réintroduit subrepticement cette opposition classique entre une compréhension du monde par le sensible et sa connaissance intelligible. C'est que, selon elle, la "conscience" dans le mouvement a cette propension à faire surgir un mouvement qui inscrit, qui s'inscrit et qui laisse des "traces", dit-elle ; tandis que la "sensation" dans le mouvement a, elle, tendance, à effacer, à liquéfier, à ouvrir sur une multiplicité faite de mille petits traits, qui s'ils apparaissent comme le puits ou la source du "mouvement conscient" apparaissent trop labiles pour constituer une énonciation par eux-mêmes. Ainsi, Odile Duboc fait une distinction dans le travail qu'elle propose aux danseurs entre les "propositions de recherche" où elle donne dans un travail des sensations en ateliers à expérimenter, et les "propositions d'engagement" où elle entend que le danseur retourne ses expérimentations sensibles en un "mouvement conscient" comme en sa parole. Les "propositions de recherche" apparaissent comme une recherche primordiale et nécessaire pour cet "engagement" qui définit, selon elle, le mouvement "conscient" de la danse. "La danse doit amener à la conscience", dit-elle.

Ce qui préside à une différence conceptuelle entre la "sensation" et la "conscience" dans le vocabulaire corporéisé d'Odile Duboc s'ajuste, de manière générale, sur la problématique intérieur/extérieur. La sensation constitue un pôle qui tire le mouvement vers l'intérieur ; tandis que la conscience est cet autre pôle qui le tire vers l'extérieur. "La sensation, dit-elle, a à voir avec la sensation des micros-mouvements intérieurs… sensations des articulations, des muscles, des os… avec les yeux fermés". La sensation concerne le dedans ; elle est une intériorité qui se réfléchit ; elle est, comme le dit Michel Bernard, une "auto-affection" d'un corps qui fait retour sur lui-même. Le pôle de la conscience suppose, quant à lui, la prégnance d'"un échange avec l'extérieur" ; il

suppose "la vigilance et le regard ouvert". Tandis que la "sensation" la réfère au "grave, au profond", la "conscience" agirait plus sur la surface". Nous verrons aussi que la distinction s'ajuste également sur une problématique passivité/activité. Le mouvement de la "sensation" serait davantage investi par la polarité "passive" tandis que le "mouvement conscient" émergerait d'une polarité plus active. La logique du mouvement dansé que crée Odile Duboc suppose une oscillation et une vibration entre le pôle "sensation" et le pôle "conscience"… à l'instar d'une oscillation entre moi et l'autre… à l'instar d'un regard dont l'acuité suppose toujours le clignement des paupières. Le travail que propose Odile Duboc est toujours double et elle insiste beaucoup sur les doubles dimensions du mouvement : le mouvement intérieur relève aussi d'un extérieur autre et la "projection" extérieure ne va pas sans une maturation intérieure.
Afin d'entrer dans la compréhension de ce que peut être la "conscience" selon Odile Duboc, au regard de la "sensation", nous proposons alors de cheminer, comme la logique de travail d'Odile nous y invite, des "propositions de recherche" aux "propositions d'engagement', en d'autres termes d'un mouvement où primerait la zone polaire de la "sensation intérieure" à un autre, tourné vers le pôle de la conscience comme vers celui de la "projection à l'extérieur".

Soient les "propositions de recherche" suivantes qui paraissent exemplaires du travail des sensations qu'Odile mène en ateliers, et qui sont comme le support des "propositions d'engagement" qui investiront la création chorégraphique :

1) Exercice de "manipulation" : exercice à deux personnes, debout, où l'un manipule, par des mouvements courts, petits, délicats et précis, le corps de l'autre, sans pour autant le porter dans un déséquilibre global[13]. Dans un souci d'isolement articulaire, il s'agit de maintenir un bout d'un segment osseux, en même temps que d'impulser à l'autre bout un micro-mouvement qui trouve sa limite. Le danseur "manipulé", les yeux fermés, accomplit alors ce travail de sentir le plus précisément possible les chemins (musculaires, articulaires, osseux, ligamentaires…) que l'autre danseur lui fait prendre et

[13] Exercice plus fréquemment nommé "de sculpture" et qui est, selon diverses modalités, souvent proposé dans les ateliers de danse contemporaine.

que lui-même prend en d'autres zones du corps en réponse à l'impulsion.

2) Même proposition mais modifiée quant aux modalités d'action du "manipulateur". Ici, celui-ci n'impulse plus un mouvement de l'autre par une action de ses mains, précédemment décrite, mais par un toucher de sa paume à plat : "il est plus subtil de toucher que de déplacer, là, le manipulateur pouvait arriver avec un dessin et en connaisseur du corps de l'autre". Dans cette proposition qui est une déclinaison de la précédente, le terme de "manipulation" paraît de moins en moins approprié (comme Odile, même si elle l'utilise, le fait souvent remarquer). Par cette proposition, le "manipulateur" délaisse, de plus en plus, l'action (manipulatoire) pour se faire davantage sculpteur ; sculpteur sensible à la précision de ses propres mouvements déterminant la sculpture. C'est ce rapport sculpteur-sculpté qui va être approfondi dans la troisième proposition.

3) Cette proposition appelé "exercice de contact sans leader" met les deux danseurs l'un derrière l'autre, toujours debout et les yeux fermés, la face de l'un contre le dos de l'autre. Sans être collés, les deux corps s'effleurent néanmoins sur plusieurs parties du corps. Contact à fleur de peau "comme le rapport entre deux aimants", dit Odile. Finalement, les déclinaisons de cet exercice à deux que fait Odile Duboc vont dans le sens inverse de toute "manipulation" pour retrouver le rapport intime du sculpteur avec sa sculpture. Nous sommes là dans "l'ordre de l'attirance et du doux", dit-elle. C'est cette proposition de travail qui a été à la base de la deuxième version des Trois Boléros (1996), duo dansé par Emmanuelle Huynh et Boris Charmatz, duo inspiré d'ailleurs des sculptures de Camille Claudel. Aussi, comme l'écrit Emmanuelle Huynh à propos de ce duo, "à aucun moment l'un ou l'autre ne doit exclusivement suivre ou initier. L'opposition passif-actif s'effondre dans une écoute permanente de l'autre comme soi et de soi comme autre. Ce corps totalisé devenu bicéphale doit alors s'ouvrir de tout son être pour capter l'information du mouvement"[14]. Le sculpteur est sculpté, le sculpté est sculpteur. C'est dans cette coïncidence du corps mû et du corps mouvant, du corps sentant et du corps sensible, ou même (surtout lorsque, dans une quatrième déclinaison,

[14] Emmanuelle Huynh, Duo, Revue Nouvelles de Danse N°28, Été 1996, Contredanse, Bruxelles, p 6.

la proposition est ensuite exécutée seul, "non pas dans une mémoire formelle mais dans une mémoire sensible") dans la coïncidence du sujet-corps et du corps-sujet, que se définit aussi la "conscience" chez Odile Duboc.

Nous disions que le mouvement de la "sensation" est un mouvement qui va de l'extérieur à l'intérieur. "La sensation se situe davantage entre moi et moi", dit Odile. Ce n'est pourtant pas un narcissisme où le sujet se logerait dans une image qui se fermerait et l'enfermerait ; le travail des sensations ici est forcément une découverte de soi en devenir autre. Elle est une réflexion intérieure et sensible nécessairement ouverte sur un devenir ; elle est une nécessaire ouverture à soi où le soi, comme matière psycho-corporelle, se remet en question, selon une proposition d'un autre soi-même qui le fait vaciller. Le "soi" n'est donc pas une entité "indivis" mais existe par le fait même de son contact avec une alter. Le fait que, dans ses propositions comme dans celles, nous le verrons, de la Danse Contact Improvisation, ce soit un autre, un partenaire, qui impulse ces sensations les plus intimes, est tout à fait révélateur de ce que, même dans la sphère polaire de la "sensation", le mouvement le plus profond vienne toujours d'ailleurs. Simplement ce mouvement de la "sensation" est orienté, ici, de l'extérieur vers l'intérieur. Les yeux fermés, le corps-sujet s'expérimente dans sa présence toujours *alter-ée* et explore ses propres réactions à l'alter-ation. Expérimentation.
Ce qu'Odile Duboc appelle "sensation" fait donc référence à ces sensations de mouvement à l'intérieur du corps, qui se découvrent dans la localité, la multiplicité et les mouvements minimaux. Ces sensations de mouvements sont alors tout à fait rapportables à ce que, les physiologues appellent, le "sens kinesthésique" qui signifie étymologiquement "sensation de mouvement" (appelée aussi "proprioception" : sensibilité du corps propre). Mais, nous tiendrons pour significatif qu'Odile Duboc n'emploie jamais ce terme. C'est qu'en effet, et nous le verrons, la définition de la proprioception donnée par la physiologie classique de Sherrington est relative à un sens des positions du corps et de la vitesse des mouvements. Or, la *kinesthésie* que propose ici Odile Duboc se fait tellement interne, profonde et multiplement locale, que la danseuse Odile Duboc, dans cette exploration corporelle, parle "d'oubli de son corps dans l'espace". Aussi, si on parle de "proprioception" dans cette sphère de la sensation du mouvement défini par Odile Duboc, on se doit de soustraire de ce terme toute notion

de position ou de forme du mouvement dans l'espace.

Ce qui est premier ici, concerne moins l'idée qui définit généralement la proprioception d'une connaissance imageante, possible les yeux fermés, de l'emplacement, de la situation du corps, de son positionnement dans l'espace, que cette seconde idée d'une connaissance sensible du corps en mouvement par rapport à l'axe gravitaire. Or, l'enjeu de l'exercice porte moins sur l'équilibration unitaire du corps que sur l'équilibration de segments corporels locaux impliquant des micro-ajustements gravitaires. Ce sont ces micros-ajustements permanents en des lieux corporels extrêmement localisés qui font l'objet du "sentir". Aussi, au regard de ce travail proposé par Odile Duboc, (de même que par rapport à beaucoup d'autres travaux menés autour de la sensibilité kinesthésique en danse contemporaine et dans les méthodes dites "d'éducation somatique"), on pourrait mettre l'accent sur une troisième idée concernant la sensation kinesthésique dans la mesure où celle-ci peut ouvrir non seulement à une perception globale du corps et de ses mouvements mais aussi à une perception des micro-mouvements corporels n'occasionnant aucun déplacement visible dans l'espace. La dispersion dans l'ensemble du corps et la multiplicité de ses capteurs sensoriels kinesthésiques ouvrent la sensibilité proprioceptive à la capacité de différenciation (comprise pour les autres sens). Le corps devient un monde mouvant qui possède son sens pour l'explorer.

Dans le travail d'Odile Duboc, ce qu'elle appelle "sensation" fait référence à cette kinesthésie qui se découvre avant tout dans la localité, la multiplicité et les mouvements minimaux. En vue d'ouvrir cette sensibilité intérieure, elle éteint comme par souci d'économie, le maximum d'éléments venant du dehors. Les relations avec l'extérieur se trouvent réduites ici aux seuls rapports avec la force gravitaire et avec une force de pression (ou de chaleur) extrêmement localisée. Aussi, la sensation désignée ici suppose une mise en veilleuse de tous les sens dits extéroceptifs (yeux fermés, silence auditif, tactilité poreuse ou transparence de la peau). Si, dans ce genre d'exercices, elle fait clore les yeux des danseurs, c'est qu'elle pense, "qu'on est plus facilement dans la sensation avec les yeux fermés qu'avec les yeux ouverts, ainsi tout ce qui est extérieur ne nous attire pas"[15]. Elle fait taire l'extéroception pour développer la proprioception. A

[15] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

l'extrême, on pourrait dire que ce qui serait visé ici tendrait vers une pure proprioceptivité ; pure proprioceptivité où, ce qui est mis au centre de la perception, est fait des multiples et infimes parties corporelles dans leur fonction pour le mouvement, référé alors à une seule donnée extérieure : la gravité. L'idée de sensation est relative ici à un corps qui absorbe la force gravitaire descendante pour mieux ajuster ses forces de réaction.

"L'oubli du corps dans l'espace" montre combien ce travail des sensations est analogue à une descente dans les profondeurs proprioceptives : sensations corporelles en dehors d'une forme corporelle imaginée visuellement, en dehors de toute auto-visualisation formelle et aussi en deça de la peau, de toute auto-tactilité simulée. La sensation semble se dire moins par l'extrêmement petit que par l'extrêmement profond. Lorsque le facteur moteur "espace" s'absente ou reste latent dans le geste, Laban parle d'ailleurs de "pulsion de passion" : "quand aucune attitude particulière ne se manifeste envers la forme, ce qui signifie que les qualités spatiales sont au repos (l'espace s'efface), les actions corporelles sont particulièrement expressives d'émotion et de sentiment. Dans ce cas, nous parlons de *pulsion de passion*"[16].

Nous ne disons pas ici que la danse entière d'Odile Duboc relève de cette unique "pulsion de passion" puisque, nous le verrons, elle accorde une importance essentielle au facteur de l'espace. Mais, nous voulons insister sur le fait que la *création de l'espace* qui préside à ses pièces est rendue possible par cette dimension de perte de l'espace absolu, de l'espace donné ou normatif qui peut prendre les aspects d'une perte de l'espace tout court.

Dans ce travail des sensations kinesthésiques, les sens visuel et tactile sont présents et effectifs mais seulement par l'activité proprioceptive qu'ils contiennent en eux-mêmes : dans un langage physiologique, nous dirons que ce sont les récepteurs visuels proprioceptifs ou les récepteurs proprioceptifs cutanés qui servent à l'orientation et à l'équilibre qui sont sollicités, et non pas les récepteurs visuels ou tactiles proprement dit. Quant à la mise en jeu du sens auditif, Odile Duboc parle très souvent d"écoute intérieure" à propos de ce travail des sensations. Loin encore de toute auto-audition possible du corps, par la notion "d'écoute intérieure", Odile en appelle à l'opérateur

---

[16] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, L'art de la Danse, Actes Sud, 1994, p 117.

premier de la proprioception : "l'oreille interne", autrement appelée, "système vestibulaire" et dont les canaux semi-circulaires permettent l'équilibration constante de toutes les parties corporelles par rapport à la gravité. C'est la sollicitation de l'oreille interne qui est première dans ce travail. A l'instar de l'oreille, l'œil et la peau ne peuvent devenir que œil interne et peau interne. Mais, cette dimension extéroceptive, fut-elle tournée vers l'intérieur, semble même, pour un temps, mis de côté, pour céder la place à toute cette sensorialité kinesthésique interne (articulaire, musculaire, osseuse…) qui est généralement peu développée.

L'emploi du terme d'"écoute" n'est aussi pas sans faire penser à une primordialité du temps plutôt que de l'espace dans ce travail des sensations. Son idée sous-jacente est en effet de faire fondre toutes les sensations de formes et de contours pour ne laisser surgir que des sensations de traits multiples comme autant de micro-mouvements d'une corporéité vivante, comme autant de micros-mouvements d'un visage, dirait Gilles Deleuze. Deleuze nous invite alors à dire que le corps entier ici est traité comme un visage. Le corps est comme le visage qui "a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale", de sa locomotricité dans l'espace et "recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux"[17]. Le corps est "visagéifié" non seulement parce qu'il n'est plus considéré pour ces mouvements d'extension pour lesquels il se montre d'ordinaire le chantre, non seulement parce qu'il est pris, comme un visage, par des "micros-mouvements intensifs" mais surtout parce qu'il est devenu, comme le visage, une "unité réfléchissante immobile", un corps-organe de perception plutôt que d'action. Le corps, en se sacrifiant de l'action dont il est capable, devient entièrement réception sensible de forces auxquelles il se soumet entièrement : la force gravitaire et la force de réaction de le terre, ses propres forces anatomiques ou la force d'un autre que le sculpte.

Dans ce corps qui ne fait qu'entendre ses propres transformations internes, la proposition inclut non seulement une extinction des sens tournés vers l'extérieur mais aussi un abandon de la motricité dite volontaire. C'est l'autre, le sculpteur-personnage, la sculpteuse-gravité ou la sculpteuse-matière sur laquelle le corps repose qui fait pression.

---

[17] "Quand une partie du corps a dû sacrifier l'essentiel de sa motricité pour devenir le support d'organes de réception, ceux-ci n'auront plus principalement que des tendances au mouvement ou des micros-mouvements capables, pour un même organe ou d'un organe à l'autre, d'entrer dans des séries intensives", Gilles Deleuze, Logique du mouvement, Éditions de Minuit, Paris, 1983, p 126.

La motricité volontaire éteinte, les muscles périphériques volontaires non-activés cèdent place à l'activité corporelle autonome et involontaire que les physiologues appellent la "motilité". On ne peut pas néanmoins parler de passivité pure, car, pour le sculpté, comme le dit Odile Duboc, "il y a une activité de fait et une activité de sens". Autrement dit, une activité physique et une activité réceptive liée à une extrême acuité sensorielle. Il s'agit en effet pour le sculpté vivant d'aller au plus près de l'indication de déséquilibre infime qui lui est proposé et de se ré-ajuster infimement, ainsi de contre-effectuer l'effectuation dans le présent même de cette effectuation. De même, on ne peut franchement parler d'activité pour le sculpteur. C'est que le "sculpteur de chair"[18] se doit d'exclure tout volontariat de moulage en vue d'un résultat pré-vu. Il s'agit non pas "d'imposer mais de proposer", et donc d'être aussi dans "l'écoute interne" des propres mouvements qui sont proposés à l'autre. C'est aussi pour limiter encore les possibilités de "manipulation" volontaire qu'Odile Duboc suggère la deuxième proposition. Là, le sculpteur n'impulse plus un mouvement par une action de ses mains mais par un toucher de sa paume à plat : "il est plus subtil de toucher que de déplacer, là où le manipulateur pouvait arriver avec un dessin et en connaisseur du corps de l'autre". L'idée de "passion" que nous invoquions tout à l'heure, nous entraîne encore à considérer ce mouvement de la "sensation" comme investi par une polarité passive ; le "sentir" comme un "éprouver" qui résonnerait avec un "s'éprouver".
Finalement, la déclinaison de l'"exercice de manipulation" jusqu'à l'exercice de "contact sans leader" qui a constitué la base de travail de la deuxième version des Trois Boléros, va jusqu'au bout des desseins d'Odile Duboc en terme de "sensation" : la sensation semble être un mouvement qui va de l'extérieur au toujours plus profond intérieur ; c'est une véritable intégration des éléments ou forces extérieures (la gravité, l'autre, le poids de l'autre), une absorption de la force gravitaire descendante, une descente dans les profondeurs qui n'est pas sans faire penser à des puits de jouissance silencieuse.

*

La sensation est une boucle qui se courbe vers l'intérieur. Mais le travail des sensations

[18] Pour reprendre l'expression qu'utilise Emmanuelle Huynh dans le texte pré-cité.

n'a ses raisons que parce que la sensation va se faire "mouvement" et se tourner vers le dehors. Et Odile Duboc insiste beaucoup dans ses ateliers sur cette dimension de "projection" à l'extérieur d'un mouvement forgé à l'intérieur. Ainsi, ce qu'elle appelle le "mouvement" ou "mouvement conscient" contient cette dimension d'orientation vers l'extérieur. La "sensation" est une exploration interne ; "le mouvement est un engagement vers l'autre", dit-elle. La boucle, loin de se refermer sur elle-même, se projette à l'extérieur. Le "mouvement" a "les yeux ouverts, il inclut un regard, un projet, un désir", dit-elle encore. La "sensation" est une phase, un moment de recherche, un moment de danse ; le "mouvement" est une autre phase, un moment d'engagement et l'une et l'autre phase, pour Odile Duboc, sont réciproquement nécessaires à l'une et à l'autre. Le mouvement de danse d'Odile est bipolaire ; il est une alternance entre l'intérieur et l'extérieur sensibles. "J'ai besoin, dit-elle, de sentir l'opposition entre intérieur et extérieur ; là est la source de mes émotions. Un spectacle doit glisser d'un plan à l'autre et la pédagogie explore ce passage"[19].
Soit la "proposition d'engagement" suivante, proposition qui est une dérivation de la proposition de recherche "exercice de manipulation vu précédemment" : il s'agit pour le "manipulateur" d'impulser un mouvement à l'autre, toujours par un mouvement court et précis de ses mains, mais dans l'idée d'une exploration de l'espace environnant, entraînant, chez le partenaire, des mouvements de déséquilibre du corps entier, une désaxalisation qui n'était pas présente dans l'exercice précédent. L'exercice s'effectue les yeux ouverts.

Lors de la proposition précédente, Odile disait que, "là, on est dans la sensation, pas dans le mouvement" [20] . L'opposition sensation/mouvement demande alors éclaircissement. On a vu que la notion de "sensation" balayait, non pas tant l'idée de déplacement dans l'espace (locomotion) mais plus l'idée de projection vers l'extérieur. L'opposition sensation/mouvement est une opposition qualitative. Il ne faut pas voir dans cette opposition sensation/mouvement, cette autre, quantitative

[19] Odile Duboc, dans "Odile Duboc, Roger Eskenazi" de Michèle Finck et Pierre Lartigue, Arts chorégraphiques : L'auteur dans l'œuvre, Armand Colin, Paris, 1991.

[20] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

immobilité/mobilité dans l'espace nombré. Il est vrai d'une part, que des "petits mouvements" favorisent la sensation de l'infime perceptible, d'autre part, que des "grands mouvements" correspondent souvent à une intention de communication avec l'extérieur, mais, des mouvements quantitativement petits peuvent tout à fait être des projections tournées vers l'extérieur, de même que des mouvements quantitativement grands peuvent aussi avoir cette qualité d'intensité sensible intérieure. On peut dire juste ici que les termes même de cette opposition sensation/mouvement reliée à l'opposition intérieur/extérieur ne paraissent justement pas très appropriés pour lever la confusion entre la quantité et la qualité, par le fait même que le concept de sensation relève, et dans la sphère philosophique, et dans la sphère scientifique et dans la sphère de la doxa, d'une instance psychique, d'une intériorité non étendue dans l'espace nombré, d'une passivité réceptive ; tandis que le concept de mouvement est lié avec celui de déplacement dans l'espace ou d'activité physique. Nous tenterons de lever plus tard ces confusions conceptuelles. Force est de constater ici que la conceptualisation et aussi la danse que crée Odile Duboc portent les traces de cette conceptualisation corporéisée du sens commun. Sur une face, de la distinction sensation/mouvement que fait Odile Duboc, il y a la trace du schéma psycho-physiologique behavioriste : le schéma sensori-moteur stimulus-réponse, excitation-action où dans un mouvement en deux temps, l'extérieur-monde impressionne l'intérieur-sujet passif puis à la suite de cette impression temporelle et inétendue, l'intérieur-sujet se met en action dans l'espace et agit dans le monde. C'est ainsi qu'elle peut exprimer quand même, dans les consignes qu'elle donne en cours, l'idée de "sensation interne" par celle de "passivité"[21]. Mais, sur l'autre face de cette distinction sensation-mouvement, il y a l'idée d'une coïncidence, d'une simultanéité entre la sensation et le mouvement qui déconstruirait tout schéma sensori-moteur, toute opposition entre passivité ou activité, entre intérieur et extérieur. Entre le pôle qui opère des séparations et l'autre pôle qui opère des réunions, entre ce qui se divise et ce qui s'accouple, il y a la danse d'Odile Duboc ou même ses concepts sur sa danse ; tous ne cessent de créer des liens entre deux éléments d'abord séparés, et de les faire vibrer jusqu'à ce qu'ils résonnent ensemble.

---

[21] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

Dans la dernière proposition (et seulement véritablement dans cette dernière qui correspond à la danse de la deuxième version des Trois Boléros), il s'agit d'opérer un croisement, un couple unique entre le mouvement reçu à l'intérieur et le mouvement donné à l'extérieur, d'être une passivité active ou une activité passive. L'injection est en même temps projection. Lorsque cette proposition se décline dans un "exercice de contact sans leader", alors ce qu'il restait, au niveau du couple, d'activité pour le "manipulateur" et de passivité pour le "manipulé" peut être définitivement brouillé. Là, finalement, apparaît le dessein du mouvement senti, c'est-à-dire le "mouvement conscient" c'est-à-dire lorsque la sensation interne est aussi externe ; lorsque l'intériorité dans toute son intensité se penche sur et va vers. Là où l'intensité de l'intériorité se fait aussi intensité d'extériorité, là où la passivité active est aussi une activité passive. "La danse doit amener la conscience".
Alors que la "sensation" avait cette allure d'un plongeon, d'une descente où l'exploration de soi, dans la multiplicité sensitive, pouvait conduire jusqu'à la perte de soi, par la notion de conscience, Odile Duboc tire des eaux souterraines un geyser vertical et lumineux pour lequel les mille giclées dessinent un contour. Dans le "mouvement conscient", les contours du corps ne s'effacent plus en ne laissant transparaître que les traits intensifs, qualitatifs, sensibles ; ce sont maintenant, dans cette phase "consciente", des traits dirigés et orientés qui se rassemblent en contour mouvant. Les traits composent une membrane qui fait trace. Tandis que la sensation la réfère au "grave et au profond", "la conscience agit plus sur la surface", dit-elle, en me désignant sa peau. Aussi, "l'oubli de son corps dans l'espace" (préexistant) de la sensation se retourne précisément en création d'un espace singulier, lisible et sensible. L'air entre les formes et les formes elles-mêmes transparaissent.

Ce qu'Odile Duboc entend par "mouvement conscient" s'explicite véritablement par cette expérience sensible qu'elle tire du quotidien ; expérience nœudale pour elle et qui s'est déclinée dans des "événements chorégraphiques de rue" présentés dans le cadre du Festival Danse à Aix à partir de 1983 et regroupés sous le terme d'Entr'actes. Les "Entr'actes" mettent en rapport des "Fernand", hommes ou femmes dans leur geste du quotidien et qui, pour un instant-événement, coïncident et font voir précisément ce qui les réunit et ce qui les sépare : "dans un café, un homme se lève dans l'intention de

quitter sa table. Deux tables plus loin, deux autres personnes - peut-être un couple -, se lèvent en même temps, dans la même énergie, avec la même allure. C'est banal, cela arrive très souvent, pourtant chaque fois c'est une grande émotion pour moi. Après tout se décale, l'instant de magie est passé. (…) Je pense qu'il y a dans nos quotidiens beaucoup de situations semblables ou différentes qui approchent d'une certaine façon la notion de temps. On les remarque ou pas. Quand le hasard veut qu'elles se produisent dans le même espace, nous nous trouvons devant un acte chorégraphique"[22]. S'il y a de la magie dans la coïncidence des "Fernand", c'est que justement la magie est de l'ordre de l'apparition et de la disparition de l'être et que dans la magie, le temps se donne sous la forme surprise d'un instant-événement. "Encore faut-il développer l'attention pour capter ce que peut offrir le monde ordinaire et familier"[23]. Les "Fernand" au quotidien, c'est l'apparition, pour Odile, de la conscience. Dans cette simultanéité événementielle, les traits qualitatifs du mouvement, ses infimes détails aussi bien que les contours-membranes qui font respirer les formes, mais encore l'espace qu'il y a "entre les actes" sont captés, et adviennent à la conscience de l'un et de l'autre, ou des autres-spectateurs et leur donnent, à tous, un mouvement conscient. L'être s'apparaît, les êtres s'apparaissent ainsi que l'air qui les sépare. Il s'agit de "faire entrer la lumière et le vent"[24]. Idée du double, du couple qui résonne ensemble, et dont la coïncidence d'un même élan, leur donne la conscience de soi, la conscience de l'autre, la conscience de ce qui les unit et les sépare dans une conscience du monde. C'est "l'écoute vis à vis des autres qui me ramène à ma propre écoute"[25]. Or, et c'est là toute la difficulté de l'acte chorégraphique, c'est que l'événement est porté à son comble du fait qu'il est un "vouloir l'événement"[26]. Autrement dit, l'acte prévoit la coïncidence imprévisible. Dans cette crucialité paradoxale, apparaît, chez Odile, le mouvement conscient relatif à une conscience du temps-espace présent. Par une conscience de l'espace sensible d'un

---

[22] Odile Duboc, "Contre Jour", Revue Empreintes N°6, Février 84, Paris.

[23] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

[24] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Revue Marsyas, N°15, Septembre 1990, IPMC, Paris, p 16.

[25] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

[26] Gilles Deleuze, Logique du sens, Éditions de Minuit, Paris, 1969, p 174-175.

instant imprévisible, par une conscience de l'instant sensible de l'espace non-donné, le mouvement apparaît dans une "intuition volitive"[27] -Deleuze. Chez les "Fernand", il n'y a plus de leader ; on ne peut déterminer qui de l'un mène l'autre ; l'activité doublée ou multipliée se fait en même temps pleine réceptivité de l'ensemble composite.

Dans cette idée de la "conscience" associée à l'expérience perceptive des "Fernand", il y a aussi cette autre, des oiseaux… des fernands-oiseaux on pourrait dire, car, souvent, dans les chorégraphies d'Odile Duboc, les danseurs-fernands sont en devenir d'oiseaux. Les fernands-oiseaux seraient ces "corps-oiseaux, nichés dans les pierres d'une paroi rocheuse, qui font ensemble le même geste de prendre leur envol"[28], des corps-oiseaux en vol qui accélèrent, décelèrent, courbent ou bifurquent ensemble. "Les oiseaux en vol font preuve d'une écoute fascinante (…) Le vol des oiseaux est ma nourriture permanente. La courbe, le parallélisme de leurs déplacements me poursuivent depuis dix ans"[29]. La conscience comme une entrée de "la lumière et du vent".

L'expérience perceptive des "Fernand" ainsi que celle des oiseaux sont au cœur de la pédagogie et des chorégraphies d'Odile Duboc, de ce que même elle recherche par la danse. Ce sont les instants-mouvements conscients qu'elle désire, qui apparaissent, dans cette primauté du regard, comme un coup de foudre éternellement et infiniment amoureux sur fond de nuages graves et denses. Événement d'un coup de foudre. La musicalité de la danse d'Odile Duboc est celle est un orage tranquille où elle donne à voir l'alternance des éléments et leur résonance : le nuage flottant aux contours flous et gonflé d'eau et puis l'éclair léger au dessin clair ; le temps horizontal de la durée sensible et puis le temps vertical de l'"instant conscient". Le mouvement est alors oscillatoire, il est une vibration entre deux termes d'une opposition.

Les éléments qui définissent sa danse se disent à la fois en terme de temps, d'espace, de modalité sensorielle et aussi en terme de consistance de la matière corporelle. Dans ces quatre éléments qui font son mouvement de danse, nous allons retrouver toujours en chacun, deux termes qui, montés sur élastique, se rejoignent ou se distancient (comme

---

[27] Gilles Deleuze, Idem.

[28] Michèle Finck dans "Odile Duboc", Op.Cit. p 17.

[29] Odile Duboc dans Michèle Finck, Op.Cit.

nous l'avons entrevu entre les notions de passivité et d'activité, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le pôle de la "sensation" et le pôle de la "conscience"). Oscillation. Mais, ce que cherche Odile Duboc et qu'elle exprime ici également à travers la notion de "conscience", de "mouvement conscient" ou d'"instant conscient", c'est une simultanéité, une coïncidence des termes qui s'opposent, un phénomène de résonance où les deux pôles s'annulent… comme lorsque la physique constate que quand deux ondes sonores ou lumineuses entrent en phase, elles créent du silence ou une autre lumière. L'écart entre les deux pôles créent des phénomènes cinétiques de retard ou de devancement, mais lorsque les deux pôles entrent en phase, l'écart est comme comblé. Le mouvement oscillatoire permet lorsque les deux pôles résonnent entre eux dans un événement-instant l'avènement d'un "mouvement rayonnant". "La danse doit amener la conscience, car la conscience irradie". La notion de "conscience" prend alors un autre aspect, que celui d'être une zone polaire ; elle se fait résonance des pôles en créant une irradiation. Nous verrons que la conception du mouvement dansé chez Odile Duboc est extrêmement liée à l'irruption et à la diffusion de la lumière : il est un éclairage qui surgit l'espace d'un instant et dont le rayonnement, donnant à voir la matérialité de l'air et des formes, crée une sensation d'immensité et d'éternité. La conscience crée alors une aura au mouvement. Nous ferons de l'irradiation la caractéristique majeure de la danse d'Odile Duboc.

Nous touchons là finalement à la modalité même de la projection vers l'extérieur de cette sensation intérieure et qui constitue, selon nous, la caractéristique majeure du "geste poétique". Nous verrons, que, si la sensation, dans son mouvement de réflexion, trace une courbe qui ne se ferme pas sur elle-même en faisant un cercle ou plutôt un point narcissique et mortifère mais est toujours déviée par l'inflexion d'un autre, il n'empêche que l'irradiation de la conscience suppose un centre, un point de radiation qui renvoie à un désir d'immortalité différemment mortifère, et qui relance l'idée d'une transcendance, de quelque chose qui brillerait éternellement. Le passage du mouvement senti qui se courbe vers l'intérieur corporel au mouvement conscient qui irradie vers l'extérieur, semble alors se faire par une sur-réflexion déviante de la sensation sur elle-même : c'est alors ce redoublement infini de la sensation sur elle-même, cette sensation de la sensation constamment reprise, ce double, triple, quadruple miroir… où le danseur pourrait aussi se perdre, qui fait l'irradiation du danseur. Là, le danseur est lisible,

visible en redonnant sans cesse l'écho de sa présence, voire même de son essence : eccéité miroitante.

Car, en effet, entre le mouvement oscillatoire qui alterne d'un pôle à l'autre et le mouvement-instant qui les fait résonner ensemble, il y a aussi, dans la danse d'Odile Duboc, de l'alternance. Les instants-mouvements conscients, comme l'aura d'un être mortel, apparaissent et disparaissent ; et leur disparition est la condition de possibilité de leur apparition. L'écart séparateur entre deux termes, s'il est conjuré dans une réunion par "instants" dans ces "événements" conscients, est néanmoins sans cesse relancé au travers de l'écart entre leurs apparitions et leurs disparitions. C'est dans cette thématique de l'apparition-disparition d'une intériorité qui serait aussi et en même temps une extériorité, d'une passivité qui serait aussi et en même temps une activité que se trouve la danse d'Odile Duboc et qu'elle exprime dans cette différenciation entre la sensation et la conscience et par laquelle nous voulions une introduction générale à son travail. Entrons alors dans la matière de cette danse poétique, oscillatoire et rayonnante.

Sensations de la matière et matière de la sensation : air et eau.

Les expériences nœudales qui ont fait entrer Odile Duboc dans le champ de la danse contemporaine, qui lui ont fait quitter celui de la danse classique et de la danse jazz (où elle a été bonne élève et bon professeur mais où elle "s'ennuyait"), sont les expériences sensibles fondamentales d'une "danse nourrie par le corps lui-même", par ses changements de consistance et de matière. Alors qu'elle avait auparavant très peu improvisé, une rencontre, en 1979, avec Bernard Mirashi et Madeleine Chiche, de l'Ecole Jacques Lecoq, l'impulse à "prendre conscience de comment nourrir son art avec ce qui venait d'elle et non avec les choses apprises, codifiées"[30]. Elle improvise sur le thème des éléments, et particulièrement sur ceux de l'air, de l'eau et du feu.

"Travailler sur les différences de matière physique - la modification de la structure musculaire est source de sensations physiques fortes"[31].

"Le plaisir physique à danser m'est plus intérieur et me vient du jeu dans l'espace : je suis entre l'air et l'eau"[32].

La danse se découvre ici dans des variations de sensations corporelles, variations de sensations elle-mêmes reliées à des variations de consistance corporelle. En dehors d'une logique représentative ou significative, agissant comme des moyens plutôt que comme des fins, comme des signifiants plutôt que comme des signifiés, l'air et l'eau sont les éléments opérationnels d'une danse relatant la qualité de la matière corporelle, sa tonicité, son rapport à la force gravitaire.

Si, dans sa danse, l'air et l'eau sont les deux éléments premiers, c'est que "d'une manière très concrète, le corps est fait d'air et d'eau… Je ne me réfère aux éléments que pour comprendre le corps". En même temps, les concepts "élémentaires" et ancestraux d'air et d'eau sont des notions très "abstraites", dit-elle, ainsi "on peut les remplir d'imaginaire". Les éléments air et eau apparaissent ici comme des outils parfaits à la croisée de la sphère de la sensation, de l'imagination, de la matière et de la mémoire.

---

[30] Odile Duboc dans Michèle Finck, Op.Cit. p 38.

[31] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Revue Marsyas N°15, Op.Cit.

[32] Odile Duboc dans Michèle Finck, Op.Cit.

Heuristie de l'air et de l'eau dont la matière conceptuelle entraîne la danseuse dans une possible "métaphore vivante", une possible analogie matérielle. Le "Je suis comme de l'air" ou le "je suis comme de l'eau" ou encore le "je suis comme de l'air et de l'eau" sont des métaphores qui peuvent fonctionner entre le réel, l'imaginaire et le symbolique et qui ouvrent à d'inépuisables interprétations. Heuristie aussi de l'air et de l'eau lorsque, dans le deuxième versant de ces improvisations thématiques, c'est le monde extérieur qui, toujours entre l'imaginaire et le réel, se fait air ou eau : "je suis mû par de l'air", "je suis mû par de l'eau". Si les deux propositions "être eau" ou "être mû par l'eau" sont détachables, elles se mêlent bien souvent : il y a toujours un devenir-eau dans le corps mû par l'eau, de même, il y a toujours un "ne pas devenir-eau", un "devenir-autre" (et notamment un devenir-air) dans la matière eau. Même raisonnement pour l'élément air.

Si, donc Odile Duboc choisit ces deux éléments, c'est aussi que, plus que la terre et le feu, l'air et l'eau sont les éléments qui nous entourent et nourrissent nos corps vitalement. L'air et l'eau sont vus alors comme les constituants essentiels et de la matière corporelle et de la matière qui touche nos peaux, et des aliments essentiels qui doivent le pénétrer. Le corps et le monde seraient ainsi faits des mêmes matières ; leur distinction et leur pénétration ne dépendraient que de la nature des mélanges. Choisir l'air et l'eau, c'est donc envisager, pour Odile Duboc, une *syntonie* possible, un croisement sensible entre le corps de la danseuse et le monde. "Comprendre que la richesse n'est pas dans les choses mais dans notre faculté d'établir entre elles des rapports"[33]. Pour reprendre le concept de Merleau-Ponty, la danseuse se fait de la même "chair" que le monde. La "chair" comme tissu commun dans lequel toute chose est taillée et comme liant anonyme du sujet sentant et du monde sensible, comme lieu d'un chiasme, d'un croisement possible entre le sentant et le sensible, c'est, chez Odile Duboc, de l'air et de l'eau. Cette correspondance paraît d'autant plus évidente que Merleau-Ponty, pour caractériser cette notion de "chair" en appelait à la vieille notion grecque " "d'éléments" au sens où on l'employait pour parler de l'eau, de l'air, de la terre, et du feu, c'est-à-dire au sens d'une *chose générale*, à mi-chemin de l'individu spatio-temporel et de l'idée"[34]. Comme la chair, le corps-monde d'air et d'eau entraîne l'idée

---

[33] Odile Duboc dans Michèle Finck, Op.Cit.

[34] Merleau-Ponty, Le Visible et l'Invisible, TEL Gallimard, Paris, 1964, p 184.

d'un corps palpitant, respirant, traversé par le courant de la vie.
Heuristie dansante encore de l'air et de l'eau dans les multiples passages possibles de l'un à l'autre. "Ce qui m'intéresse surtout, c'est de danser dans les passages de l'air à l'eau et inversement". Odile Duboc évapore la matière corporelle ou la condense. Évaporations, liquéfactions, la danse devient une savante alchimie. Si, elle ne travaille pas sur l'élément "terre", c'est que, pour elle, "la terre donne davantage la dimension de stabilité", alors que tout son intérêt est porté sur le mouvement, le passage et la transformation. Néanmoins, la terre comme sol est le support de l'air et de l'eau et les corps ne vont se déterminer comme air et/ou comme eau que dans un mode de rapport avec la terre comme surface de réaction et donc avec l'attraction terrestre. La sensation de consistance corporelle aérienne et celle de consistance corporelle aqueuse s'expriment selon des variations toniques, selon les modes du "léger" et du "lourd" pour reprendre les termes labaniens. Les bras "coulent" devant le corps ou s'envolent comme pris par une bourrasque.

"La qualité de l'air est relative à un corps qui est en haut ; la qualité de l'eau correspond à un corps qui s'étale" dit-elle. Mais le corps aérien ne correspond pas précisément et exclusivement avec le seul fait d'être ascendant ; au contraire, il suppose l'idée d'une force descendante intense ; la "légèreté" implique la notion de "densité" : "je ne serais légère que parce que je suis dense". De même, "l'eau est un élément lourd mais si je veux être eau, mon corps se vide et devient léger"[35]. Les deux sensations (de légèreté et de densité) qui se retrouvent dans les deux consistances corporelles air et eau, semblent mettre un terme à la distinction des deux matières et donc, d'introduire la confusion. Or, ce qu'il faut com-prendre (ce qui n'est pas toujours accessible pour qui n'en a pas fait l'expérience sensible), c'est, d'une part, que, selon les termes d'Odile Duboc, "le consentement à la pesanteur est la matrice de l'élan"[36]. Sauter, c'est se "forger un couloir vertical, en trouvant la force vers le bas"[37]. Aussi, le corps aérien aussi bien que le corps

---

[35] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Marsyas N°15, Op.Cit.

[36] Odile Duboc dans Michèle Finck, Op.Cit.

[37] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

aqueux demandent un rapport constant de consentement avec la force descendante ; simplement ce sont les modalités de ce rapport qui vont faire varier la matière corporelle. Le rapport avec la pesanteur dans le mode de corporéité "eau" se fait par la coulée, l'étalement d'une partie du corps ou du corps entier ; tandis que le rapport avec la pesanteur dans le mode de corporéité "air" se fait en se "forgeant un couloir vertical". Du corps "eau" au corps "air", l'étalement vers le bas se transforme en "plombage" : "Pour trouver l'expression aérienne que ma pensée réclame, le corps cherche ses ressources dans l'eau ; il se laisse porter par les volumes imaginaires et *se dirige d'un trait vers le point convoité*".

L'étalement du corps aqueux s'élabore davantage dans la pensée d'une pression de la masse sur le sol horizontal. Aussi, pour reprendre les termes d'Odile Duboc, alors que "c'est le consentement à la pesanteur qui est matrice de l'élan" aérien, ce serait plutôt le consentement à la force de réaction qui serait la matrice du flottement hydrique. C'est le sol et sa relative horizontalité qui supporte le corps étalé ou coulant, à l'instar de l'eau qui trouve toujours son chemin vers le bas en s'accumulant jusqu'à ce qu'elle ait rempli les creux de son support. L'eau est liée à la fois à l'horizon et au profond. L'étalement, la coulée d'une partie du corps ou du corps entier suppose, dit Odile Duboc, que "le poids soit réparti"[38] : il y a descente et répartition. Dans des étirements au sol, Odile parle "d'abandon qui coule et qui se transforme, de coulée qui cherche des longueurs plus importantes". Il est évident que la qualité "eau" sur le plan musculaire corresponde à un "relâchement" et sur le plan tonique, pour reprendre les termes de Wallon, à une "hypotonicité". Mais Odile Duboc n'aime et n'use guère de ce mot qui, selon elle, "ôte toute tonicité". C'est qu'il n'y a jamais d'eau "pure" dans le sens de l'aplatissement total, de la fonte incontenue ou de la chute infinie vers le bas : "il n'y a pas d'eau pur, sinon on ne pourrait que couler, couler, couler ; il n'y a pas d'air pur, sinon, on ne pourrait que voler, voler, voler, voler". Encore une fois, le corps est fait d'air et d'eau, et il y a toujours un devenir-air dans le corps aqueux, comme un devenir-eau dans le corps aérien. Aussi, l'étalement du corps ne peut trouver sa résolution que dans une gigantesque prise d'appui sur la surface de réaction gravitaire ; et de cette fantastique poussée digne d'Archimède, il volera. Évaporation.

---

[38] Idem. Istres 97.

La notion d'air s'ajuste davantage sur l'axe vertical. Le corps plombe vers le sol plutôt qu'il ne s'étale au sol. Faire un relevé, chez Odile, c'est véritablement consentir à la chute des muscles antagonistes comme un plomb au bout d'un fil par rapport aux muscles élévateurs, qui permettent l'ascension. Si voler, c'est être porté par les airs, c'est ici aussi, dans la compréhension corporelle, porter, soulever les forces de résistance de l'air et les forces gravitaires. L'être porté est toujours un portant ; l"être soulevé" est toujours un "soulever". C'est ainsi que lors d'un exercice, à deux, où deux danseurs s'étalent l'un sur l'autre, et pendant lequel celui de dessous va porter celui de dessus, Odile peut dire que "lorsque vous portez, vous êtes dans l'air, lorsque vous arrivez au sol, vous êtes dans l'eau". Dans l'eau, le corps devient "plus lourd, plus liquide, la forme s'efface"[39]. Selon le facteur pondéral, le corps dans l'air coïncide avec l'apparition de lignes qui percent la terre pour pouvoir s'en extraire, comme le ferait une fusée, tandis que le corps dans l'eau répartit son poids, comme un fleuve le fait dans son lit. Lorsque, selon le facteur pondéral, le corps plombe dans l'air, alors, selon un facteur spatial, il se condense, se comprime, voire se durcit (pour retrouver la fonction tonique). Lorsque, selon le facteur pondéral, le corps "eau" s'étale, alors, selon le facteur spatial, il se dilate, voire s'amollit. Dans l'air, il se trouve pris dans une forme dessinée ; dans l'air, des contours apparaissent : c'est ce qu'elle entend lorsqu'elle dit que "si elle veut se changer en Air, son corps est prisonnier des volumes qui l'aident à devenir léger". Puis l'envol parce qu'il est lesté par sa propre masse retombe. Comme un corps en chute libre, il se met progressivement à devenir-eau, à "flotter" sur l'air, il devient nuage, ses contours se brouillent, puis, par condensation, il se désagrège, se dissout et s'étale. Liquéfaction.

L'exemple dansant le plus simple, de cette poétique de l'effacement et de la dissolution est le traitement particulier, que fait Odile Duboc, du port de bras de la seconde à la première. A la seconde, les bras dirigés dessinent une ligne qui s'allongent de chaque côté par une extension du bout des doigts. Là, le danseur, montant tout droit dans les airs, s'envole, comme on l'a dit parce qu'il est porté et se fait portant de tout l'air qui l'entoure, et notamment du poids imaginaire qu'il porte au-dessus de ses avants-bras. Dans la première phase de la descente des bras vers la position "première", cette

[39] Idem. Istres 97.

résistance à la gravité sur le mode vertical persiste même si elle s'amoindrit. Le "planer" se transforme subrepticement en "flotter"[40]. C'est alors, qu'à un moment très précis, là où la descente des bras, dans cette ouverture, bloquerait la continuité du glissement des omoplates, que les bras vont s'humidifier par la moiteur qui va gagner les mains ; les lignes des doigts s'amollissent entraînant l'ensemble des os des bras à fondre un à un. Les bras (notons bien malgré leurs positions graphiques verticales) coulent jusqu'en bas et se font "eau". De même, le relevé, chez Odile, a un devenir-fondu ; le fondu, un devenir-relevé. Un fondu classique se fait, avec Odile Duboc, dans un "fléchir avec cette coulée du corps" [41] (eau), et lorsque la jambe dégagée se referme vers la première, elle propose d'imaginer un ballon entre les deux jambes qui, lorsque la jambe se referme pousse le corps pas dessous et le grandit (air).

Par l'intégration sensible des éléments, Odile Duboc rend à la parabole de l'envol et de la chute toute son épaisseur. D'une part, parce que la sensation de légèreté ou celle de lourdeur se comprennent, non pas selon un facteur exclusivement spatial et formel qui leur affublerait respectivement un sens ascendant et un sens descendant, mais, comme le fait Laban, selon un facteur "poids" impliquant la considération de qualités de mouvement selon leurs variations toniques. La notion de légèreté se trouve indissociablement liée à la poussée dans le sol d'un corps, qui, pour être porté par les airs, dans un élan anti-gravitaire, n'en fait pas moins que de s'enfoncer dans la substance porteuse ; ce faisant, on pourrait dire qu'il se fait extrêmement lourd. Autant dire que l'opposition légèreté-lourdeur, si elle peut être opérationnelle dans le monde scientifique quantitatif, ne l'est absolument pas dans le domaine dansant qualitatif, où elle génère des confusions là où, il n'y en a pourtant aucune. Laban, théoricien par excellence du mouvement qualitatif, tend à substituer aux critères "léger" et "lourd" du facteur "poids", les notions de "doux" et de "ferme". Ces distinctions, selon le facteur pondéral, tendent à renvoyer plus directement à des différences qualitatives, à des différences de modalités de consistance de la matière. Odile Duboc, liant la sensation, l'imagination et

---

[40] Rappelons ici que, selon l'eukinétique de Laban, la variation de "planer" à "flotter" correspond à une variation du seul élément moteur de l'espace qui passe de "direct" (espace linéaire et direct de l'action de "planer") à "flexible" (espace pluri-dimensionnel de l'action de "flotter"), le temps restant pour les deux actions "soutenu" et le poids "léger ou doux". Voir Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit, p 107-108.

[41] Istres 97.

la matière vit l'air et l'eau. Et, selon les critères labaniens pondéraux, nous pourrions dire plus précisément qu'il y a un "doux" abandon dans le devenir-eau et une "ferme" pression dans le devenir-air.

La sinusoïde de l'ascension et de la descente se fait donc qualitative et se comprend dans cette notion essentielle de transformation qualitative de la matière constituante. De l'eau à l'air ; de l'air à l'eau. On passe de la logique hydrique du mouvement héraclitéen à la logique éthérée du mouvement aristotélicien… et inversement. C'est évidemment dans ce passage de l'air à l'eau que cesse toute comparaison avec la métaphysique antique aristotélicienne : d'une part, parce que, la matière aérienne est ici toute dynamique, elle ne cesse de se transformer, loin de l'immuabilité des corps supralunaires d'Aristote (le passage à l'élément air ne constitue pas une fin en soi, ni une qualité éternelle et immuable : son devenir est dans l'eau) ; d'autre part, parce que cette compréhension qualitative du mouvement tend à absoudre toute valorisation : l'imagination matérielle de l'air et de l'eau, si elles sont sensations et mouvements, corporéités différentes, tendent à s'égaliser sur l'échelle métaphysique. La corporéité aqueuse n'est pas un moindre Etre. On pourrait dire qu'Odile Duboc, dans une conception de la transformation qualitative continuelle, met de l'air, aère le "Tout coule" d'Héraclite : les eaux courantes de l'héraclitéisme peuvent devenir pour un temps des eaux dormantes ; l'étang apparaît comme la possibilité d'une suspension dans le fil du temps de la rivière, là où les eaux se font vapeurs, lumières brumeuses et air lumineux. Néanmoins, il y aurait dans cette évaporation comme un désir de "sublimation" au double sens du terme : chimique (passage direct d'un corps de l'état solide à l'état gazeux), littéraire ou philosophique (transformation par élévation pour rejoindre un idéal). Le désir du corps sublime de l'air est un désir de transcendance : la ligne ascensionnelle ou planante et la forme portée par les courants d'airs apparaissent comme un oiseau très haut dont les contours irradient… même si, à la suite de cette "suspension", le devenir de la forme aérienne est dans la déformation hydrique. Dans la liquéfaction, le corps ferme et tonifié s'humidifie, laisse voir des nuées de gouttes comme sortant des multiples pores de la peau, s'hydrate et se dilate, s'étale et incorpore la mouvance d'une méduse dans des eaux profondes. Méduse dont le doux flottement peut néanmoins lui aussi subsumer ce désir de transcendance.

Mais, avant d'expliciter ce désir d'extraction du monde terrestre, disons avant tout qu'il y

a donc une successivité, dans le temps, de l'air et de l'eau… comme deux pôles d'une onde vibratoire. La vibration est la caractéristique, pour Gilles Deleuze, de la sensation : "la sensation est vibration"[42]. Dans le domaine de la qualité des sensations, "le mouvement ne se fait plus d'un point à un autre, il se fait plutôt entre deux niveaux comme une différence de potentiel. C'est une différence d'intensité qui produit un phénomène, qui le lâche ou l'expulse, l'envoie dans l'espace"[43]. Le mouvement de la danse est, chez Odile Duboc, un mouvement ondulatoire qui passe par des seuils intensifs différents ; il est cette sensation deleuzienne qui ondule en faisant varier ses consistances matérielles, dans le temps. Sa danse est une onde qui parcourt le corps, oscillant et variant selon les forces de son imagination matérielle (des forces de pression, de condensation, d'étirement ou des forces de dilatation, d'hydratation, d'aplatissement).

Mais, l'oscillation de consistance ne se vit pas seulement dans une successivité linéaire du temps, elle se comprend aussi, dans la multiplicité corporelle, dans une simultanéité dans l'espace du corps. Ainsi, il y a souvent des parties corporelles qui sont "air" pendant que d'autres sont "eau". Les sensations matiérées se distribuent dans le corps, puis changent. Dans un simple relevé de la jambe droite par exemple, où il s'agit de "comprendre le mouvement de façon tout à fait sensible", la jambe gauche coule : "c'est la coulée dans la jambe droite, de haut en bas, qui va amener au relevé de la jambe droite. De cette façon, le bassin reste en place…"[44]. De même, des bras qui s'érigent d'un corps allongé au sol, sont "air" supportés par le dos au sol "eau". Puis les consistances changent. Que ce soient dans la successivité ou dans la simultanéité, il apparaît une complémentarité nécessaire entre l'air et l'eau.

La connexion ou liaison air-eau qui permet la transformation de la matière-air en matière-eau et inversement, est due à l'enjambement, à l'inclusion d'une matière dans l'autre : c'est qu'il y a toujours une pénétration des deux matières l'une dans l'autre comme il y a toujours des vapeurs d'eau dans l'air ou des bulles d'air dans l'eau. Mais ce

---

[42] Gilles Deleuze, Logique de la sensation, Éditions de la Différence, Paris, 1981, p 33.

[43] Claire Pernet, Gilles Deleuze, Dialogues, Champs Flammarion, Paris, 1996, p 39.

[44] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

mixage ne confère jamais à la confusion : la pénétration est un enjambement qui ne remet pas en cause leur distinction donc leur écart. Odile insiste sur l'idée de radicalité, de précision dans la définition du matièrage : "on passe d'un élément à l'autre avec radicalité". Les sensations, dans cette logique poétique, sont des précisions justement parce qu'elles diffèrent par un écart.

On pourrait dire, d'une certaine manière, que l'ensemble des spectacles créés par Odile Duboc ont été nourris par ces deux éléments. Néanmoins, il y a un spectacle particulier pour lequel l'ensemble du travail chorégraphique s'est élaboré fondamentalement dans cette imbrication de la sensation, de la matière, de l'imagination : Projet de la matière (1993).
Les mouvements de la danse ont été créés à partir d'une confrontation des danseurs avec des objets-matières construits par Marie-José Pillet. La plasticienne propose aux danseurs des matelas remplis d'eau, des taules ondulées fixées sur des ressorts, un énorme coussin rempli d'air (5X8 m et de 2,5 m de haut). Les danseurs explorent les objets, s'expérimentent dans le mouvement à leur contact, éprouvent des sensations, créent une matière corporelle, une corporéité liée aux matières rencontrées. Dans une deuxième partie de la création, les objets sont retirés et les improvisations des danseurs se constituent sur la mémoire de leurs sensations. Il s'agissait de convoquer non pas une "mémoire formelle" des mouvements suscités par les objets mais bien une "mémoire sensible". Au cours de ces explorations avec les matériaux, Odile s'est aperçue que les sensations et les mouvements au contact des objets correspondaient complètement aux sensations qu'elle avait éprouvées dans les improvisations sur les thèmes de l'air, de l'eau et du feu. C'est ainsi que lors de la création, les sensations et les mouvements produits par l'imaginaire des éléments et les sensations et les mouvements produits par la mémoire du contact avec les objets, se sont constamment mélangées. Mais, "c'est en travaillant avec les objets que les danseurs ont vraiment compris mon travail. Avec les mots "air" et "eau", c'était plus difficile qu'avec les instruments".

Sensations sur le coussin d'air : "on a sur le coussin une sensation terrible d'immobilité… une sensation d'être absorbé par lui. (…) Le coussin absorbe. Il faut pousser terriblement pour se mouvoir dessus. Si, se mouvoir sur le coussin demande

énormément de ressources, il n'en faut par contre pas beaucoup pour le déplacer". Le volume du coussin d'air contraste avec son poids léger. A mesure qu'il se remplit progressivement d'air (par le moyen d'un aspirateur "à l'envers"), les danseurs se trouvent absorbés, engloutis et le moindre déplacement exige l'élaboration d'une force oppositionnelle extrêmement importante, une sorte d'élévation première du corps rendant possible le déplacement dans l'espace.

Sensations sur le matelas rempli d'eau : "au contraire du coussin d'air, le matelas d'eau déséquilibre beaucoup (…) Aucun problème pour s'y mouvoir mais par contre beaucoup pour le déplacer. L'eau est lourde". Il s'agit ici plutôt de contenir ou plutôt d'accompagner-sans tomber les mouvements divers que l'objet mouvant suscite.

Lorsque les objets ont été retirés, Odile demande aux danseurs d'improviser dans la mémoire de leur contact (par exemple, "vous êtes allongé sur le coussin et l'on branche "l'aspirateur à l'envers", l'air progressivement le remplit") et aussi par leur mémoire ou imaginaire personnel ("vous êtes sur la plage, dans le sable…"). Pendant le travail de création (ou même avant la représentation de chaque spectacle), les danseurs improvisent sur la voix suggestive d'Odile : "allonger au sol… Étalez le corps au sol dans l'expiration… L'expiration donne la possibilité d'un corps plus liquide… Pensez aux sons de l'eau pour progressivement alimenter votre corps d'une matière eau… Mais ce corps ne peut pas être alimenté que d'eau… petit à petit vous vous alimenterez d'air dans des prises d'appui plus profondes… imaginez ensuite des eaux plus vives… proches de la tempête.… Puis l'eau devient de plus en plus calme… L'eau se transforme en boue… jusqu'à l'arrêt"[45]. Il arrive qu'Odile cite un passage issu des premières pages du livre de Maurice Blanchot "Thomas L'Obscur" où Thomas, pris dans les remous d'une mer tantôt tranquille, tantôt agitée et avec laquelle se confond le ciel tantôt brumeux, tantôt nuageux, là où "ses regards ne pouvant s'accrocher à rien", découvre ses propres membres inconnus, tout aussi inconnue que l'eau dans laquelle il nage, et goûte "l'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau"[46].

---

[45] Propos tenus lors d'une répétition publique du spectacle "Projet de la matière" à Besançon en Février 1994.

[46] : "Thomas s'assit et regarda la mer. Pendant quelque temps il resta immobile, comme s'il était venu pour suivre les mouvements des autres nageurs et, bien que la brume l'empêchât de voir très loin, il demeura, avec obstination, les yeux fixés sur ces corps qui flottaient difficilement. Puis une vague plus forte l'ayant touché, il descendit à son tour sur la pente de sable et glissa au milieu des remous qui le submergèrent aussitôt. La mer était tranquille et Thomas

"Selon les individus, nous nous sommes trouvés face à des eaux calmes ou orageuses, profondes ou limpides ; des Airs nerveux ou tranquilles, légers ou épais, imagés souvent ; un Feu violent ou déracinant, ou simplement haletant"[47]. C'est véritablement ce travail sur les éléments qui lui a permis "d'engager les danseurs à la recherche de leur propre danse"[48]. C'est la première fois que Odile Duboc élaborait un spectacle ainsi, "par la sensation et l'improvisation". Les danseurs "ont fait des compositions authentiques, toutes englobées dans un même projet" : le projet du corps-matière. Là, ce n'est plus la "forme" du mouvement qui fait la danse mais cette idée essentielle que "la danse provient des corps qui se nourrissent eux-mêmes".

Ce que l'on pourrait dire sur les caractéristiques propres des eaux et des airs qui transparaissent durant le spectacle, se tirent directement des propos généraux de Gaston Bachelard, qu'évidemment Odile Duboc se plaît souvent à citer tant ceux-ci font un écho direct à son travail. Mais, à la différence de la pensée bachelardienne des "éléments", le travail d'Odile Duboc tend à mettre l'accent sur le fait que les modalités qualitatives de l'imagination matérielle sont principalement relatives à des modalités de sensation de poids, autrement dit à des modalités de corporéités s'exprimant selon le facteur pondéral. Les sensations qu'éprouvent les danseurs s'expriment principalement selon leur rapport à la gravité : le coussin d'air faisant référence à l'élément "air" suscite

---

avait l'habitude de nager longtemps sans fatigue. Mais aujourd'hui il avait choisi un itinéraire nouveau. La brume cachait le rivage. Un nuage était descendu de la mer et la surface se perdait dans une lueur qui semblait la seule chose vraiment réelle. Des remous le secouaient, sans pourtant lui donner le sentiment d'être au milieu des vagues et de rouler dans des éléments qu'ils aurait connus. La certitude que l'eau manquait, imposait même à son effort pour nager le caractère d'un exercice frivole dont il ne retirait que du découragement. Peut-être lui eut-il suffit de se maîtriser pour chasser de telles pensées, mais ces regards ne pouvant s'accrocher à rien, il lui semblait qu'il contemplait le vide dans l'intention d'y trouver quelque secours. C'est alors que la mer, soulevée par le vent, se déchaîna. La tempête la troublait, la dispersait dans des régions inaccessibles, les rafales bouleversaient le ciel et, en même temps, il y avait un silence et un calme qui laissaient penser que tout déjà était détruit. Thomas chercha à se dégager du flot fade qui l'envahissait. Un froid très vif lui paralysait les bras. L'eau tournait en tourbillons. Est-ce réellement de l'eau ? Tantôt l'écume voltigeait devant ses yeux comme des flocons blanchâtres, tantôt l'absence de l'eau prenait son corps et l'entraînait violemment. Il respira plus lentement, pendant quelques instant il garda dans la bouche le liquide que les rafales lui poussaient contre la tête : douceur tiède, breuvage étrange d'un homme privé de goût. Puis, soit à cause de la fatigue, soit pour une raison inconnue ses membres lui donnèrent la même sensation d'étrangeté que l'eau dans laquelle ils roulaient. Cette sensation lui parut d'abord presque agréable. Il poursuivait, en nageant, une sorte de rêverie dans laquelle il se confondait avec la mer. L'ivresse de sortir de soi, de glisser dans le vide, de se disperser dans la pensée de l'eau, lui faisait oublier tout malaise." Maurice Blanchot, Thomas L'Obscur, Gallimard, Paris, 1950, p 9.

[47] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent",Revue Marsyas N°15, Op.Cit.

[48] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Revue Marsyas N°15, Op.Cit.

le "pousser" dont nous parlions plus haut ; le matelas d'eau faisant référence à l'élément "eau" suscite le "fondre" dont nous parlions aussi plus haut, "fondre" qui se précise ici dans sa relation avec un "aller vers" le sol, un "accompagner" les mouvements. La sensation est une variation de corporéité pondérale. La sensation se fait fonction du "comment" le corps du danseur se fait traverser par la gravité. La matière (et pas seulement celle de l'air, comme l'explore le discours bachelardien) corporelle ou autre, se définit dans le rapport spécifique qu'elle entretient avec la gravité. De même, le mouvement dansé n'est fonction d'une esthétique formelle qu'en prise elle-même avec une esthétique sensible et matérielle. La danse d'Odile Duboc n'est absolument pas désertée d'un travail de la "forme" mais cette forme se trouve indissociablement liée à la matière. C'est dans ce même rapport qui lie la forme à la matière, que le mouvement se lie au sensible. Si la danse est une variation des qualités de mouvement, alors elle est variation de qualité pondérale, et donc, elle est variation de sensations kinesthésiques. Ce qui apparaît au centre de la qualité sensible sont donc les modalités des sensations de poids du "fondu" (eau) au "poussé" (air), comme du doux au ferme pour reprendre les outils labaniens, et inversement.

Du fait de cette importance du facteur pondéral, Projet de la matière est alors autant un travail chorégraphique à partir de l'imagination matérielle des éléments, de la mémoire corporelle de sensations au contact de matière, qu'un travail de la sensation de poids selon trois modalités : "l'abandon, le vertige, l'envol"[49]. L'abandon correspond au "relâchement" musculaire de la qualité "eau", à la "fonte" du volume corporelle , à sa dissolution dans le sol. Cette dissolution n'implique évidemment pas, sur le plan formel, un allongement du corps sur le sol : l'ensemble du solo semi-improvisé de Boris Charmatz, sur le thème de l'eau, par exemple, est dansé debout : vaporeux, flottant voire fantomatique tel un noyé vertical. L'envol aérien, quant à lui, est fonction de l'extrême poussée des corps, poussée dirigée dans l'espace. De même, si la poussée implique un rapport kinesthésique privilégié avec l'axe vertical, il n'implique aucunement une verticalité formelle des corps : le vol interrompu d'une danseuse-oiseau, constamment portée par deux danseurs dont le propos est de se faire transparents et invisibles (comme l'air qui porte l'oiseau), est un vol planant sur l'axe horizontal.

---

[49] Propos tenus lors d'une répétition publique du spectacle "Projet de la matière" à Belfort en Novembre 1993.

Entre les deux, entre l'abandon et l'envol, le vertige et aussi les obliques, les vacillements. "Le vertige est un des éléments qui nourrit sans cesse ma danse". Pour Projet de la matière, elle dit "ne vouloir parler que de cela au public et aux danseurs" : "J'aimerais emmener le spectateur dans une sorte de rêve où les mouvements ne seraient plus régis par les lois de la gravité et où les corps perdraient leur contour… je cherche à créer un trouble, provoquer un vertige par des images et des sensations qui déstabilisent notre perception…"[50]. Le corps pris de vertige est un corps qui se penche sur, se retenant et s'épanchant… hésitant entre l'abandon et l'envol. Le vertige, dont nous parle Odile, n'est pas un vertige excessif ou confus où le ciel et la terre bascule avec la terre dans un tournoiement sans prise. Il est plutôt une variation motrice (déséquilibre), une variation émotive (penchant), inextricablement liées à une variation sensorielle (variation des modalités kinesthésiques, visuelles, auditives). C'est, en effet, dans le vertige, que l'on conçoit, le plus communément la cohérence, la solidarité entre les mouvements du corps et la perception du monde ; là, la perception se meut et tout mouvement corporel devient sensible. Mais, cette imbrication du mouvement et de la perception, ne se dit pas, chez Odile Duboc, sur ce mode excessif, de l'ordre du néant et du chaos. C'est un vertige léger, un doux vertige où la sensation de mouvement rime avec un mouvement des sens, c'est, pour reprendre la formule d'Alain Badiou, un "vertige exact" : "C'est un vertige parce que l'infini y apparaît comme latent dans la finitude du corps visible. (…) Et cependant, ce vertige est exact. Car, finalement, c'est la précision retenue qui compte, qui avère l'infini…"[51]. Le vertige se donne ici dans la plus constante exactitude : les sens et les mouvements se dotent alors d'une extrême précision. Le vertige est alors cette vibration millimétrée de la matière du corps entre air et eau, entre abandon et envol.

Le vertige est aussi, au sens commun du terme, cette propension corporelle et perceptive à étirer le haut vers un plus-haut, à faire surplomber l'amont et à éloigner le bas vers un plus-bas, à creuser l'aval. Dans un déploiement de l'espace, plus que d'amont et d'aval, faudrait-il parler du proche et du lointain : le proche s'intensifie dans son rapport avec le lointain, tous deux liés par un élastique ; mais sans jamais, s'inverser ou se contaminer

---

[50] Plaquette de présentation du spectacle "Projet de la matière".

[51] Alain Badiou, "La danse comme métaphore de la pensée" dans Danse et Pensée, GERMS, Paris, 1993, p 21.

l'un l'autre, sans jamais que l'espace soit lui-même abîmé dans une dérobade béante… tant ici, l'immersion, l'engloutissement a un toujours un fond et rime avec l'émergence ; tant, la danseuse, toujours, a un support qui la porte, fut-il un support volatile. Il n'empêche que, la logique du mouvement que crée Odile Duboc, s'élabore selon la perte possible d'un sol connu et habituel, perte liée à une perte du regard ou de l'oreille qui cerne le monde, qui le nomme et qui l'ordonne. Le corps dont le poids vacille est constitutif de la possibilité d'un vacillement de la pensée ou de la perception elle-même…vacillement d'une pensée ou d'une perception du monde pré-fabriquée, stable et "ferme". Il s'agit toujours de se pencher pour voir le monde vaciller, et osciller lui-même… se fluidifier, s'amollir… mais pas trop, pourrait-elle dire. Par cette notion des variations de poids au cœur de la matière, Odile Duboc fait aussi vaciller la perception… "geste poétique" selon une esthétique du "trouble exact".

Écoute, regard et poids.

Le mouvement que crée Odile Duboc est sensuel au sens où justement l'ensemble des sens participent au mouvement. Sa prise en compte de l'oreille, de la peau, de l'œil et du corps comme organe du sens kinesthésique crée une danse où la synesthésie est un élément fondamental et opérant. Comment ? Disons déjà que la définition de "l'écoute" chez Odile Duboc et qui est d'ailleurs souvent semblablement définie dans le monde de la danse contemporaine, concerne une mise en éveil de l'ensemble des sens, une vigilance sensorielle, une attention particulière de l''être-avec-le-monde, faisant advenir un corps "conscient". L'écoute, chez Odile, est finalement faite du jeu entre les sensations provenant de l'intérieur corporel, reliées au sens "proprioceptif", et les sensations provenant de l'extérieur corporel, reliées aux sens "extéroceptifs" et spécifiquement le regard. Le danseur qui écoute se trouve au croisement de ce jeu entre l'intérieur et l'extérieur sans jamais "se perdre" dans l'un ou dans l'autre. Mais, la caractéristique du mouvement que crée Odile Duboc, est, on l'a vu, de tanguer ; si bien que le croisement sensoriel entre l'intérieur et l'extérieur, qui réalise un mouvement "conscient" n'apparaît possible que, dans la compréhension de la différence séparatrice des deux parties connectées : tout d'abord, la sensation de mouvement (ou sens kinesthésique) pour la partie intérieure et, ensuite, le sens de la vue qui apparaît comme le paradigme d'une sensorialité tournée vers l'extérieur.

Dans le travail "d'écoute interne" que propose Odile, elle fait taire la prégnance habituelle du sens extéroceptif de la vue pour accentuer une sensibilité proprioceptive ou kinesthésique, chez les danseurs. L'"écoute interne" est d'abord sensation kinesthésique. Il s'agit, comme on l'a vu, avec un partenaire ou seul, d'apprécier sensiblement, les yeux fermés, le jeu des segments corporels réagissant aux forces extérieures que sont la gravité, la réaction du sol ou celle d'un danseur-sculpteur. Ici, Odile fait taire le corps actif (celui qui se projette, par ses muscles volontaires et aussi par le regard pour construire le monde), pour accentuer ses possibilités de réceptivité et d'intégration des forces extérieures. L'écoute interne est envisagée avant tout comme réceptivité de l'ensemble du corps au monde, comme "écoute" via le sens kinesthésique, des grandes forces du monde. On a vu, plus haut, que cette réceptivité ne pouvait pas

être directement attachée à la notion de "passivité" tant cette réceptivité est aussi une réaction singulière d'un corps singulier aux forces extérieures : la gravité, l'autre, le poids de l'autre ou la matière supportante ou englobante se font les sculpteurs du corps sentant. Néanmoins, la corporéité sensible, que suscite Odile Duboc dans ce travail, est liée avec une extrême perméabilité, perméabilité qui n'est pas sans rapport avec la corporéité "eau" : le corps se rend modelable, la peau devient membrane, la chair se fait glaise, les "articulations s'huilent" [52], les muscles périphériques directement contrôlables par la volonté fondent… la sculpture, encore fraîche, ne tient que par le fil de sa musculature profonde. Comme fraîchement plantés ou sculptés, les danseurs, bien qu'ancrés dans le sol, sont sensibles à la moindre brise. Tel le solo de Boris Charmatz, les yeux fermés, dans Projet de la matière ; tel le duo inspiré des sculptures de Camille Claudel, des Trois Boléros : les corps-glaise sont tels que, comme en modelage, chaque instant modelant est décisif sans jamais décider du suivant. Chaque micro-mouvement, chaque mouvement extrêmement localisé, signe une transformation extrême de la forme. Chaque instant semble "pris d'une fragilité absolue". Il pourrait être une fin et semble aussi un début.

Perméabilité mais aussi une certaine temporalité immanente caractérise ce travail d'écoute de nature kinesthésique. Il s'agit de sentir le mouvement "dans son état naissant", dirait Bergson mais finalement dans cette idée durante qu'il n'est sans cesse qu'en train de naître. Il s'agit de sentir le mouvement dans sa mouvance et non pas comme une forme ou une juxtaposition dans le temps de formes fixes ou catégoriées. Ce travail d'écoute interne suppose alors deux noyaux qui s'interpénètrent : non seulement la sensation de mouvement du corps mais aussi le *mouvement qualitatif de la sensation*. C'est bien, nous le verrons, dans cette imbrication de la sensation du mouvement et du mouvement de la sensation, que nous pensons que se résument les enjeux d'un travail des sensations dans la danse.

Ce qui nous semble proprement générateur, c'est tout autant que de "sentir les mouvements", un "mouvoir ses sensations" quelles que soient leur nature sensorielle. On voit déjà ici que la "sensation de mouvement" aurait cette propension à convoquer

[52] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

aussi la notion de mouvance au sein même de la perception. C'est, dans cette conception, que le "sens kinesthésique" nous apparaît comme un élément, un outil privilégié à l'avènement d'un mouvement qualitatif et transformatif : le sens du mouvement a cette possibilité, par retournement, de faire advenir le mouvement des sens, en général, et particulièrement, celui qui apparaît souvent comme le plus démuni de mouvance : le sens de la vue.

Ainsi, "l'écoute" intervient souvent dans le monde chorégraphique contemporain dans un rapport de contradiction avec la "forme", l'image fixe (auxquelles est rattaché plus spécifiquement le sens de la vue). Il s'agit de "ne pas garder de forme établie, de modifier, de chercher, de sentir"[53] dit Odile. Le mouvement d'un battement "ne doit pas se mouler dans une forme. La jambe est un élastique qui se grandit et se rétracte"[54]. Toujours, il s'agit de créer un mouvement qui soit "moins fonction d'une esthétique formelle que d'une dynamique"[55]. Souvent, la forme est dépendante, chez Odile Duboc, d'un blocage articulaire, d'un jeu absent entre deux éléments osseux : "lorsqu'on tend un bras complètement, on est dans une forme qui coupe toute possibilité d'imaginaire sensible. Le coude ne peut se tendre complètement que dans l'idée d'une forme volontaire"[56]. La "forme" procéderait ici davantage d'une motricité volontaire qui dans la volonté d'atteindre un but formel bloquerait le jeu constant des parties corporelles entre elles ; tandis que le mouvement sensible garderait toujours une multiplicité d'ouverture vers, des possibilités d'aller ailleurs. "Il n'y a jamais rien de terminé. Il s'agit toujours d'alimenter dans l'idée du passage"[57]. Odile pourrait tenir ce même discours "d'espace entre", de "jeu entre", à propos de toutes les articulations et plus spécifiquement celles des doigts, auxquelles elle accorde une importance particulière. Aussi, avec cette attention à la mouvance de la perception corporelle, et dans le travail portant spécifiquement sur "l'écoute interne", Odile propose de fermer les yeux. C'est

---

[53] Istres 97.

[54] Istres 97.

[55] Istres 97.

[56] Istres 97.

[57] Istres 97.

que pour elle, l'œil ouvert a cette propension (que l'on désignera comme spécifiquement culturelle) à cerner, à focaliser, à déterminer. Dans le "regarder" est contenue cette tendance à "accrocher les choses", à les dé-terminer, à les dé-finir voire à les catégoriser, à les juger et ainsi à stopper leur mouvance au sens de leur mobilité transformative (stoppant ainsi la propre mouvance cinétique de l'œil). Aucun sens, dans nos sociétés, n'est en effet autant lié à notre capacité à circonscrire les formes, à les dé-limiter : la visibilité se voit synonyme de la vérité fixe et stable, de l'objectivité ; l'immuable vrai, c'est toujours ce que je vois. Il apparaît logique que la terminologie d'Odile Duboc en matière de sensation kinesthésique n'en appelle pas à la "visualisation" du corps lorsqu'il se sent (terme employé par des méthodes corporelles et notamment celle d'Iren Dowd) mais à "l'écoute", terme qui exclut davantage toute connotation de focalisation ou de fixation sensorielle tout en intégrant, en son sein, la précision et la netteté. L'écoute (plus que l'entendre, le voir, le regarder, le toucher, le sentir) donne ces deux dimensions de mouvance continuelle et de précision, deux dimensions requises dans la sensorialité kinesthésique d'Odile Duboc. Néanmoins, remarquons combien ce terme "d'écoute" extrêmement employé dans le monde de la danse contemporaine est complètement sorti dans sa dimension auditive. On ne peut que déplorer, au passage, ce manque conceptuel que cet autre terme de "sentir kinesthésique" ne comble pas véritablement, tant par son inélégance que par ses références à la psycho-physiologie, qui tend à le définir justement selon le paradigme visuel du "schéma corporel".

Est, par exemple, "exercice d'écoute interne", cet autre exercice de modelage où un danseur prend appui sur un autre qui le soutient, selon une position donnée. Le danseur porté épouse les formes de l'autre-support en donnant son poids. Puis, de façon très attentive et très précise, ce danseur porté sollicite une à une les forces musculaires nécessaires à un maintien de cette position sans support. Lorsque la sculpture se maintient et donc que le danseur s'est allégé, le support se retire. Là, il s'agit de rendre sensible et de rendre visible l'espace entre le sol et le danseur, espace qui était occupé par le danseur support. "La mémoire du support qui disparaît crée de l'espace autour du corps… le corps prend une forme sans se figer… le corps peut irradier"[58]. On dira que

[58] Istres 97.

la sculpture, qui n'a plus besoin d'étayage pour se maintenir, a séché et s'est allégée : le danseur se passe d'eau et est passé à l'air… sans pour autant se dessécher dans une "forme". Sur le plan sensoriel, l'écoute, de nature kinesthésique, des forces extérieures (qui a pour correspondance matérielle, l'eau), se croise alors avec le regard dans l'espace (qui a pour correspondance matérielle, l'air). Nous avons là le croisement sensoriel qu'utilise sans cesse Odile Duboc dans son travail pédagogique et chorégraphique et qu'elle nomme "écoute" tout court : "écoute interne" ou kinesthésie + regard.

Avant de s'intéresser à cette "écoute", kinesthésie et regard, qui est la caractéristique sensorielle de la danse d'Odile Duboc, on peut se pencher sur la question de l'emploi de ce terme d"écoute" pour parler de cette réceptivité active de nature kinesthésique. Il est certain qu'une des raisons majeures pour lesquelles cette kinesthésie du danseur se nomme dans le domaine lexical de l'oreille, s'explique généralement par le fait que le sens kinesthésique a, au centre de sa fonction d'équilibration, le système vestibulaire de l'oreille interne. Comme le dit Alfred Tomatis, "lorsque l'oreille s'ouvre, c'est tout le corps qui devient récepteur"[59]. Mais, dans l'acception chorégraphique, l'oreille s'ouvre moins aux sons du monde, qu'à la propre sonorité corporelle autrement appelée par Odile, "musicalité intérieure". Soumis à des forces extérieures, le corps clapote comme de l'eau : il écoute… et aussi, il s'écoute dans ses clapotis et ses va-et-vient. Il faut, en effet, rajouter, à cette notion de réceptivité des forces extérieures, l'idée d'auto-réceptivité, autrement dit, d'écoute réflexive des clapotis du corps. En continuant la métaphore, le corps aurait mille oreilles (autrement appelés récepteurs kinesthésiques), non seulement tournés sur le dehors en vue d'équilibrer ses parties et l'ensemble, mais aussi sur son dedans, dans l'appréciation de ses réactions-mouvements. Notons, combien le vocabulaire que je transfère ici du champ de la psycho-physiologie et associé au schéma sensori-moteur "réception-action" semble inapproprié pour rendre compte de cet emboîtement, au sein même de la kinesthésie, entre la réceptivité active du corps-au-monde et l'activité réceptive du corps-dans-le-monde. Une analyse des inconvénients de cette conceptualisation, liée à l'opposition sujet-objet, fera l'objet d'une partie ultérieure. Si je l'utilise ici, c'est pour relater aussi, du tangage présent, de l'hésitation, et dans la propre conceptualisation d'Odile et dans sa danse, entre une accentuation de la

[59] Alfred Tomatis, "Écouter l'univers", Réponses/Robert Laffont, Paris, 1996, p 169.

réceptivité au sein de l'activité et une accentuation de l'activité au sein de la réceptivité, qui, par analogie, s'exprime, dans le domaine de la matière, entre l'eau et l'air et qui s'exprime, dans le domaine des sens, entre la "sensation" et la "conscience" ou aussi, entre la sensibilité proprioceptive et la proprioceptivité qui commerce avec l'extéroceptivité (le sens de la vue), entre "l'écoute intérieure" et "l'écoute" tout court.

Lorsque justement, Odile parle d"écoute" tout court, elle fait référence à une "écoute de soi et une écoute des autres". Cette "écoute" ne se réfère pas plus, à proprement parler, au sens auditif de l'oreille cochléaire qui capte le monde sonore, mais plutôt au sens de la vue[60]. "Les oiseaux en vol font preuve d'une écoute fascinante. Ma pédagogie s'en inspire…Le regard ouvert à 180°, il s'agit de rester soi-même sans cesser de percevoir le mouvement des autres"[61]. Les oiseaux (plus que l'oiseau au singulier) sont l'emblème d'une danse qui élargit sa vision du monde pour s'accorder à lui, tout en menant son propre vol. Dans cette conscience de l'intérieur et de l'extérieur, le sens proprioceptif des sensations intérieures se croise avec le sens extéroceptif de la vue : l'œil s'ouvre ainsi que les mille oreilles internes du corps. Le corps regarde le monde et module sa forme aux formes du monde. Là, le corps se rend sensible, non pas seulement aux forces invisibles du monde (gravité, pressions tactiles) mais aussi aux forces visibles (objets, corps, formes). La modalité sensorielle de l'"écoute" apparaît comme un croisement sensoriel du sens de la vue et du sens kinesthésique. La sensibilité kinesthésique intérieure échange avec l'extérieur, et le corps accentue autant ses capacités d'être sculpteur que d'être sculpté.

Odile Duboc commence généralement ses ateliers par un exercice d'écoute qu'elle nomme "le jeu du leader". Les personnes, "indépendantes les unes des autres" parcourent l'espace en marchant (ou dans dans une autre formule, restent debout à la même place). Odile Duboc ou un "meneur de jeu" désigne, parmi elles, une personne "leader" qui peut être connue ou inconnue des autres personnes. Le leader amène l'ensemble des participants à se mouvoir de la même manière que lui. "Chacun garde en vue au moins une personne qui, elle-même, en perçoit une autre… l'ensemble se

---

[60] Je dis "plutôt" car évidemment, même si ce travail explore principalement le croisement sensoriel entre la kinesthésie et la vue, l'autre croisement entre le système vestibulaire de nature kinesthésique et le système cochléaire de nature auditive, n'est évidemment pas exclu, dans l'expérience "d'écoute".

[61] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 30.

trouvant lié au mouvement du leader" ; tous lèvent un bras, un genou, accélèrent, décelèrent, reculent, sautillent ou "s'arrêtent ensemble, ou presque, tout en gardant leur propre cheminement"[62].

Dans cette proposition, il s'agit de voir au moins une personne, afin d'être rallié au groupe : la situation marginale de "ne voir personne revient à se mettre en situation de danger". Il s'agit aussi de "ne pas chercher à imiter une forme, d'étudier le mouvement d'un autre et de le recopier"[63], mais, tout "en gardant son propre cheminement"[64], d'être, avec le groupe, dans une sympathie de mouvements. Odile peut dire à ce propos, qu'il s'agit "d'entendre le son du groupe"[65] et d'y résonner (l'on pourrait dire, plus vulgairement, d'être sur la même longueur d'onde…). Si Odile renvoie encore une fois à un vocabulaire du sonore et du temporel, dans cette exercice proprement visuel et kinesthésique, c'est pour susciter un autre regard et une autre corporéité : un corps et un regard du corps qui, disponible à la mouvance du monde, ne s'y "perdrait pas pour autant"[66], qui, tout en étant voyant, ne limiterait ni n'imiterait les formes du monde.

Cette proposition suscite, en effet, une extrême sensibilité au déplacement et aux mouvements des autres c'est-à-dire une sensibilité au multiple et au mouvant. "Ce travail libère le regard et rend accessible la perception du multiple"[67]. La difficulté réside, en effet, à se défaire de cette habitude chorégraphique, d'imiter par le regard ou de coller à une personne et une seule, aussi bien que de se défaire de cette habitude culturelle du regard de sélectionner un et un seul élément et de l'y tenir à sa place ; habitude que les danseurs ont tendance à reproduire, même dans cette proposition, où tous les éléments sont pourtant dans un mouvement qui ne cesse de se transformer.

---

[62] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 44.

[63] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

[64] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 44.

[65] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

[66] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[67] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 43.

Tendance du pickpocket : tendance à piquer du regard au moins un élément de mouvement qui puisse le rallier à l'ensemble. Mais, ce genre de vols conduit très vite à ne plus savoir où donner de la tête et des yeux et à se couper de l'ensemble. L'idée de ce "voir" n'est pas dans "l'avoir" mais dans "l'être'", n'est pas dans le "prendre" mais dans le "recevoir". "Il s'agit d'apprendre à recevoir les informations visuelles sans regarder"[68]… "à voir sans regarder"[69].

Odile Duboc distingue, ici, à l'instar du sens commun, deux types de perception visuelle : le "regarder" qui fait référence à un regard scientifique qui perce et circonscrit, qui est un regard local ou "regard-focus", appelé, dans le vocabulaire neurobiologique, "vision fovéale" et le "voir" qui serait un regard qui englobe, un regard d'ensemble ou global, autrement nommé "vision périphérique". D'une vision à l'autre, on retourne l'entonnoir. Un exercice préliminaire à ce jeu du leader peut consister à regarder mes deux mains jointes devant moi et qui, s'ouvrant progressivement sur les côtés, seraient toujours dans mon champ de vision. Passage du regard focalisant au regard périphérique. Odile sollicite ce regard périphérique, ce regard ouvert à 180° que l'on active souvent, en danse contemporaine comme dans la plupart des danses folkloriques, dans toutes les danses ou les sports de groupe. Ce "voir", ici, appréhende le contexte, les relations des objets entre eux et leurs mouvements, et est, en même temps, une vision d'alerte ; le voyant se rend ainsi disponible aux variations externes et peut adapter ses mouvements à l'ensemble de la situation plus facilement et rapidement. Selon Hubert Godard, "des expériences menées sur des amateurs en sport et des sportifs de haut niveau ont démontré que ces derniers étaient tous très performants dans la vision périphérique"[70].

Le regard qui voit, dit Odile, est "un regard qui va au-delà des espaces dans lesquels le corps se trouve. Je ne dis pas que je ne suis pas limité par les espaces : un espace réduit m'empêchera de faire beaucoup de choses. Mais, en même temps, j'ai le souci d'une danse qui s'inscrive dans un espace qui ne soit pas fermé par justement les dimensions

---

[68] Idem.

[69] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[70] Propos d'Hubert Godard, extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

de cet espace ; qu'elle donne cette dimension d'éclatement que l'on retrouve chez Cunningham et beaucoup d'autres… où les projections du corps ne sont pas en rupture avec un mur… mais où tout serait possible"[71]. Là, le corps, à l'instar d'un regard, se projette et désigne des lieux impalpables ; le corps est devenu un corps-regard, un corps-perception.

Mais, ce travail de la vision périphérique a aussi son écueil : ce regard, "posé à l'infini, qui conduit à voir sans regarder"[72] comporte ce danger, d'inscrire "un infini des brouillages"[73] ; ce qu'Odile appelle autrement, "la fausse idée de l'écoute" où les yeux ouverts ne regardent rien. "Dans cet exercice du leader, continue-t-elle, on se devait de susciter cette ouverture à 180° pour arriver à percevoir une globalité et ne pas accrocher le regard. Mais, si je ne projette pas le regard dans l'espace, il sera complètement fermé ; si je ne fais que d'aller toujours dans ce seul sens, cela va être troublant parce que je vais avoir les yeux qui vont brûler… tout va se troubler"[74]. Ou encore, "le regard vitré, c'est ce que j'appelle le regard faussement d'écoute : on regarde loin mais on ne voit pas ce qu'il y a en, face… le visage est accroché aux épaules"[75]. "Or, en jouant le jeu dans l'espace, on garde cette capacité d'avoir un champ de vision qui relève d'environ 180° tout en gardant un visage indépendant par rapport à la ceinture scapulaire"[76].

A l'excès de focalisation, de limitation et de projection contenu dans le "regarder" correspond dans le "voir", cet autre excès de globalisation, d'illimitation et de non-inscription, voisinant, comme le dit Hubert Godard, avec le regard perdu dans les cieux du "Pierrot lunaire"[77]… regard fantôme, regard zombi. Au "regarder" qui sur-détermine,

---

[71] Propos d'Odile Duboc, extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[72] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 44.

[73] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[74] Idem.

[75] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

[76] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[77] Propos d'Hubert Godard, extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23

sur-définit (que l'on peut rapporter au regard de l'obsessionnel), peut s'opposer un "voir", qui, devant l'immensité du monde, n'indique plus rien (regard que l'on peut rapporter au "regard lointain" du schizophrène dont parle Reich dans "L'analyse caractérielle").

Si bien qu'Odile Duboc, dans ses commentaires, sur ces exercices d'écoute, précise qu'il s'agit d'être toujours entre le regard fovéal et le regard périphérique, d'avoir à la fois le global et le focal, d'avoir la double vision. Plus précisément mais aussi autrement conceptualisé sans paradoxe (ce qui n'est pas sans importance, nous le verrons), nous dirons que le "voir" qu'elle suscite est un regard ouvert qui peut se projeter sur les multiplicités "locales" du "global". Balayant du regard le plafond, elle dit que "l'on devrait pouvoir compter les plaques de placo-plâtres"; balayant le mur où est installé un porte-manteaux d'école, elle dit voir en même temps que l'ensemble, les diverses accroches une à une. Odile insiste ici à la fois, sur l'ouverture du champ de vision et sur la possibilité d'y voir un détail. Dans ce "voir qui écoute", ce n'est donc ni, à proprement parler, la "vision périphérique" qu'elle convoque, ni même la "vision fovéale", ni un "voir" unitaire, ni un "regarder" focalisant mais "un regard qui voit". "Que regarder une chose ne nous empêche pas de percevoir ce qui l'environne"[78]. A l'inverse, on pourrait dire de même, que : voir l'environ ne nous empêche pas de regarder une chose. Dans le "voir" d'Odile Duboc, il y a à la fois, la dimension du *global* et la dimension du *local*.. Le global que nous désignons ici n'est pas réductible à un cadre aussi vaste soit-il ; de même, le local n'est pas un focal circonscrit. Toujours, nous verrons, au cœur de la conceptualisation sur le sensible, la confusion pointe dès qu'une confusion s'installe entre la qualité et la quantité. Ce qui me semble au centre de ce travail sur le voir est qu'il soit toujours en prise avec le mouvoir et le devenir.Le regard en prise avec le mouvement du corps (kinesthésie) suit un logique processuelle. Plus que des appréciations liées aux tailles de l'objectif, macro ou/et micro, fovéale et/ou périphérique, c'est davantage la qualité de formation-transformation autrement dit le mouvement fluidique et qualitatif de l'être voyant et du monde visible, qui caractérise ce "voir", paradigmatique d'une véritable autre perception du monde.

---

septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[78] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

Au centre du travail d'Odile Duboc, il y a le regard car, selon elle, le "regard est le sens le plus prégnant". Ceci sous-entend que les diverses modalités qu'il prend crée divers modes de corporéités. Autrement dit, les manières de voir sont en prise directe avec les façons d'être et donc de danser. "Dans mon travail, le regard est relatif et porteur du mouvement. Le regard n'est pas simplement un regard qui amène un focus x, y ou z, ni une expression x, y ou z, il est déterminant par rapport à la façon que je trouve d'inscrire mon corps dans l'espace"[79]. Pour Odile, "il n'y a pas que le regard des yeux, mais aussi le regard du menton, le regard du nez, le regard du visage"[80]… ou le regard du corps entier ou le regard de parties qui peuvent se faire œil. La modalité d'un regard crée la modalité corporelle.

Dans le "jeu du leader", voir, c'est se mouvoir ; le sens visuel et le sens kinesthésique marchent ensemble. Le voir qui coïncide avec une attention à l'extérieur s'emboîte avec le mouvoir qui coïncide avec une attention à l'intérieur. Il y a un croisement entre le dehors et le dedans, un croisement sensoriel entre le sens de la vision et le sens kinesthésique. D'où cette difficulté qu'Odile exprime, de façon contradictoire, "de se perdre et en même temps de ne pas se perdre"[81]. Chacun, dans cet exercice (leader compris) est un voyant-mouvant visible-sensible par un autre voyant-mouvant qui le suit. D'où l'idée de mouvements d'ensemble sans cassure mais se réorganisant à chaque instant que sont les vols d'oiseaux en nombre. La vision ouverte se commute avec le mouvement des pieds, des mains, de la tête, bref de chaque partie du corps. La vision est motion ; le regard est un mouvement. Il faut comprendre dans cette dernière assertion, non seulement que le regard se meut (Odile sollicite un œil mobile), mais aussi qu'il meut (le regard est le moteur du mouvement de corps), mais encore, sur un plan plus qualitatif, qu'il mue lui-même et mue le monde. Toujours, selon Odile, il s'agit de "ne pas fixer" ; la fixation renvoyant à une forme délimitée et finie, c'est-à-dire qui

---

[79] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[80] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

[81] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

ne se transforme plus. Dans cette liaison entre le sens de la vue et le sens kinesthésique, c'est non seulement l'idée d'une interpénétration des mouvements de l'œil et de ceux du corps qui est présente, que celle d'une interpénétration de la transformation corporelle et de la transformation du visible. Il s'agit non seulement "ne pas fixer le regard", de "ne pas fixer une partie du corps" (notamment la nuque ou les mains qui se figent, de façon privilégiée avec le regard), mais encore "de ne pas fixer" un mouvement visible dans une "forme". Le sens de la vue se trouve directement en liaison avec l'idée de mobilité (des yeux, du corps) et de transformation du corps-voyant et du monde visible. C'est donc, dans tous les sens du mot "mouvement", que le regard est mouvement, que le sens de la vue se trouve lié au "mouvant". Plus que de former le monde, le regard le transforme ; et transforme le corps qui voit le monde. Si le croisement entre le sens de la vue et le sens kinesthésique suscite un "voir" dont la principale caractéristique est de ne pas fixer le monde et donc de ne pas fixer le corps, c'est que le sens de la vision, sens dit généralement des formes et de l'espace, se trouve en liaison directe avec le sens kinesthésique, entendu non seulement comme "sensation du mouvement" mais aussi "mouvement de sensation". L'imbrication du "sens du mouvement" avec le sens de la vue, a justement ceci d'intéressant de susciter le "mouvement du sens" visuel, la mouvance du monde, la mouvance de la perception en général. Il s'agit finalement d'une *révolution sensorielle* où l'œil ne serait pas tant lié à la dimension de l'espace et encore moins de la forme fixée, mais aussi procéderait de la dimension temporelle. Mais, il ne faut pas assimiler ce mouvement *du* monde, de nature qualitative et transformative à un "mouvement *de* monde" où les choses du visible seraient pris de déplacements divers ou de tournoiements, comme par un vertige. Au contraire, lorsque le sens de la vue se croise avec le sens kinesthésique, il y a aussi ce fait que, par enjambement sensoriel, le regard prend du poids.

Le regard est lié à la donnée gravitaire, à l'instar du corps regardant : le regard, lesté, a un poids. Le regard ouvert, chez Odile, n'est jamais sans prise, sans poids ni matière, ni jamais perdu dans des dimensions célestes. Il ne produit pas un mouvement pris par la "pulsion de vision" dont parle Laban justement lorsque le facteur "poids" s'absente[82] .

[82] Voir Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 116.

L'œil ouvert dévoile un regard et un corps regardant qui "se projette" dans le monde sans pourtant s'y jeter, un "regard qui nomme" le monde, dit-elle, sans pourtant le cerner dans une caricature. Le regard ouvert est, pour Odile, synonyme de "projection", car, par le regard et le corps regardant, le danseur va à la rencontre du monde. L'œil ouvert est une découverte ; la "projection" du regard est une rencontre ; rencontre où le voyant, dans un processus de connaissance, connaît le monde et s'y reconnaît, crée le monde et se crée lui-même. Le corps regardant, chez Odile, est celui qui, de façon privilégiée, se désigne, soi, en désignant l'autre ; et dans cette désignation mutuelle, comme peut le dire Merleau-Ponty, il "commerce avec le monde". Or, cette "projection du regard" dans le monde, ce commerce de la corporéité regardante avec l'autre implique, afin que leur rapport ne soit ni fusionnel, ni inexistant, la donnée gravitaire. Absorbant la gravité, le regard du corps regardant se projette dans le monde sans s'y confondre : le regard a du poids.

Odile propose à ce sujet l'exercice suivant. Deux personnes debout se placent l'une derrière l'autre. La personne derrière embrasse le bassin de la personne devant. Cette dernière initie un mouvement par un regard qui se projette dans l'espace. Le corps regardant, tout en étant retenu par le bassin et par des pieds solidement ancrés au sol, "doit sortir de son axe et de sa frontalité". Le "regard qui se projette" suppose que le corps se penche sur ou se tourne vers. Comme le dit Odile, se projeter par le regard ne peut être un "rester sur soi". Néanmoins, et c'est là la fonction pondérale de la personne derrière, la projection est liée à cette notion, chère pour Odile, de "résistance". La personne derrière offre la retenue, la résistance nécessaire à la projection. Là, de même que le corps regardant a, comme une herbe au vent, des fibres souterraines qui le leste, le regard a des racines. Cette personne derrière permet d'apprécier combien un regard, tout comme un mouvement qui va au-delà, doit en même temps aller en deça. Comme le mouvement, le regard se trouve inscrit dans cette pensée (en apparence contradictoire) de la sensation de poids où s'allonger équivaut toujours à une distanciation entre deux opposés : "Plus j'irai vers le bas (ou vers la droite) alors plus j'irai vers le haut (ou vers la gauche) et inversement". Si les danseurs contemporains utilisent souvent cette mise en tension entre deux forces opposées dans leur rapport avec la gravité, il est par contre plus rare de voir cette "pensée du poids" mise à l'œuvre à propos du regard. Si pour

Odile, "l'ancrage au sol est la principale des vertus", il l'est aussi pour le regard. Par cette proposition, elle met l'accent sur le lien "entre le regard et l'ancrage au sol", sur le lien entre le sens de la vision et le sens kinesthésique, dont tout le sens chorégraphique repose sur un rapport privilégié avec la gravité. Dire "le poids du regard" ou dire "la portée du regard" n'est pas ici faire simple métaphore : la modalité du regard est fonction de la modalité corporelle dans son rapport à la pesanteur. Le regard est un mouvement, un "jet", dit Odile, qui comme propulsion, à l'instar d'un saut, nécessite, une impulsion et un rapport avec une zone-support. Ici, le regard, comme le mouvement, s'avance en se distanciant, se penche sur en se contre-penchant, se balance dans en se contre-balançant. Le regard a du poids et, lesté, il peut s'élancer. Porter son regard sur, c'est s'appuyer sur des surfaces porteuses ; littéralement, le regard est porté. Une zone corporelle, tel qu'ici le bassin, le supporte dans ses pérégrinations. Ainsi, le regard a des racines toujours ailleurs que dans les yeux, qui résistent à son élan. L'effectuation de cet exercice met l'accent sur les racines du regard, ses zones optiques-supports qui peuvent émerger à plusieurs endroits du corps. "Ce qui m'intéresse, dit Odile, est le rapport de tension spatiale : mon regard est là-bas, les épaules sont là ; le regard se projette quelque part et le corps y résiste… Il peut y avoir des regards multiples : dans les épaules, dans un tas d'endroits du corps"[83]. Dans la proposition d'Odile, le regard allait vers à partir de cette zone du bassin puisque un partenaire offrait ce lien privilégié… mais, l'on peut dire, plus largement, à l'instar des danseurs qui commentaient la proposition, que les regards s'élançaient dans l'espace à partir de leur mode d'ancrage au sol : beaucoup ont dit sentir leur projection initiée par les pieds. Dominique Petit, participant à la proposition, disait "avoir remarqué, et ce, de façon très précise, que le jet du regard de sa partenaire, qui avait atteint un certain point, était lié à un point au niveau du sternum. Lorsque, ensuite, son regard, disait-il, est parti de là où je la touchais c'est-à-dire au niveau du bassin, il allait beaucoup plus loin, et surtout avait beaucoup plus d'ampleur… Le premier était rétréci". Je ne pense pas pourtant qu'il soit permis, comme les propos de Dominique Petit pourraient le suggérer, de penser qu'il y a un rapport proportionnel entre "l'ampleur d'un regard" (un regard qui va loin) et

[83] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

l'évaluation "basse" de la zone optique qui supporte. Il n'y a pas, encore, dans ce domaine de rapports quantitatifs de distance : ce n'est pas parce que la zone optique résistante au jet du regard est éloigné des yeux qui regardent, qu'il y a mise en rapport dynamique entre les deux. Autrement dit, ce n'est pas parce que mon regard part du bassin ou des pieds, plutôt qu'une zone plus haute sur l'axe vertical, que celui-ci se projettera dans l' espace et du même coup créera un espace. Un regard peut tout à fait partir des pieds et stopper sur l'objet regardé sans se donner ni offrir aucune dimension spatiale. De même, comme le dit Odile, "ce n'est pas parce que mes yeux sont pointés dans une direction que je suis intéressé par ce qui m'ait donné à voir". Aussi, que le regard ait une zone optique dans le corps n'est, en aucun cas, la condition suffisante, à ce qu'Odile nomme la "projection du regard" comme celle de la projection du corps. Nous voudrions insister sur le fait que c'est la dynamique transformative de la relation qui est principielle ; ce qu'Odile exprime, elle, par la notion "d'élasticité" (même si cette notion suppose implicitement une rythmique de va-et-vient). C'est l'élasticité donc le dynamisme entre la zone optique-support et la zone que projette le regard qui importe. Une zone-support fixe dans la durée équivaut à un regard fixe, aussi loin soit-il. L'essentiel se trouve dans la mouvance (existante ou non) du point de résistance et du point de vue. Le point de vue se transforme en même temps que le point d'équilibre du corps d'où le regard s'élance ; tant et si bien, qu'en dernière instance, ceci suppose qu'il n'y ait pas de "point" du tout mais des lignes, des courbes décrivant des volumes. Ainsi, le corps qui voit est volumineux et crée des volumes dynamiques (le corps qui voit est extrêmement lié, chez Odile, comme nous le verrons plus loin, à la création de l'espace). Le sens de la vue ne joue jamais seul ; le regard se dit, chez Odile, par la disponibilité de l'articulation du cou, par sa relation avec un bassin moteur ainsi qu'une élasticité, des omoplates, des coudes, des poignets et des doigts de la main. La vue a un pendant de nature kinesthésique. Hors de l'ancrage au sol, du système vestibulaire de l'oreille interne, elle devient, nous le verrons, la source de délires optiques rassemblés sous les phénomènes des illusions. Dans cette relation intersensorielle entre le sens de la vue et le sens kinesthésique, le regard peut également "être une source d'équilibre" : "Le regard est un point d'appui dans l'espace qui est indéniable. Lorsqu'on a une référence à cet appui dans l'espace, l'équilibre se fait en soi. Quand je faisais du classique, mon image dans le miroir constituait un point d'appui si important, si bien que quand il n'y avait

plus de miroir, je perdais l'équilibre. Ce sont ces points d'appui, que maintenant, je réinvente en permanence"[84]. Lorsque le regard est supporté par une sensibilité kinesthésique mouvante, non seulement il voit mais aussi participe, et ce de façon propre, à la fonction d'équilibration du corps. Odile Duboc fait ce lien entre le regard et le poids, à double titre : le regard se projette, en entretenant un rapport élastique avec une zone corporelle qui apparaît comme un zone-support (tout comme la terre peut être une zone-support pour un corps élastique qui s'y érige) ET le regard, en tant qu'il désigne un objet, trouve dans cet objet, un support pour le corps entier". "L'objet regardé me supporte autant que le sol"[85]. Le regard trouve un support dynamique dans le corps qui trouve lui-même un support dynamique dans ce que les forces gravitaires attirent et repoussent ET le corps trouve son support dynamique dans ce que les yeux voient en ce que ce visible est lui-même un objet pondéral. Lors d'une diagonale faite de battements, Odile met les danseurs face à face pour qu'ils puissent se regarder mutuellement. Il s'agit toujours de s'aider de la portée du regard : "en face à face, le regard a un point de chute", le corps s'équilibre et peut faire exister l'espace au-devant du corps et aussi au derrière : "apprécier la distance, dit-elle, entre vous et votre partenaire en face. Là, vous avez un regard comme point de chute… lorsque vous n'avez plus personne en face, c'est à vous de réinventer vos regards"[86].

L'objet regardé la supporte autant que le sol. Souvent, comme pour renforcer, en matière d'élévation, ce que peut apporter de forces potentielles le support du sol, le regard de ces danses se dirige vers le sol et semble s'y engouffrer. Là, le support du sens kinesthésique et le support du regard comme objet regardé se confondent : le sol. "Pour moi, le regard en bas correspond à un état d'urgence : s'il est en bas, c'est pour être encore plus en liaison avec le sol pour supporter le haut"[87]. Comme le dit Pierre Lartigue à propos du spectacle de 1984 Avis de vent d'ouest, force 5 à 6 : "Odile Duboc travaille une attitude qui reviendra dans presque toutes ses chorégraphies : le corps

---

[84] Association Danse Contemporaine. Lyon 96.

[85] Idem. Lyon 96.

[86] Istres 1997.

[87] Idem. Istres 97.

vertical, tendu, le regard dirigé vers le bas. Il ne faut y voir aucune tristesse, mais le désir de fixer, des yeux, au pied de soi-même, le socle invisible d'où l'envol est possible. De là, le corps se détache de la terre et le danseur sent monter en lui, dans ses jambes, toute l'énergie dont il est capable"[88]. Aussi, ce regard du corps qui désire atteindre des hauteurs, n'est-il absolument pas hautain mais toujours profondément humble, tellement sa liaison avec l'humus de la Terre est une condition de possibilité de son élévation.
Le regard est aussi, pour Odile, le moyen privilégié de se diriger. Souvent, le regard est le moteur ou l'initiateur du mouvement ; le voir entraîne le mouvoir, car il est lui-même en propre un déséquilibre (déséquilibre local de la tête plus spécifiquement) qui exige ré-équilibrage de l'ensemble du corps. La direction prise par le regard se trouve directement liée à la direction du mouvement de l'ensemble du corps.

Dans cet échange de propos entre le regard et la kinesthésie, la précision de la sensibilité kinesthésique est mise en rapport avec l'acuité visuelle. Odile tient à la précision de l'œil ouvert. L'œil ouvert désigne précisément et donc se met en rapport avec une zone corporelle précise. Dans la proposition du "jeu du leader", il s'agit pour le leader mais aussi pour l'ensemble, "d'entraîner les autres qui voient, dans la même précision, la même orientation du corps. Pour que le mouvement soit perceptible par les autres, le mouvement doit être porté par un regard qui se projette dans l'espace"[89]. Le leader, en particulier, est celui dont, en effet, le mouvement doit être extrêmement précis, porté et ouvert sur le monde, afin que tout autour de lui, son mouvement soit perçu. Aussi, Odile dit souvent que "celui qui dirige, c'est celui qui porte, c'est celui qui a le pouvoir donc le devoir (d'écoute)"[90]. En mettant momentanément de côté les conséquences importantes sur le plan politique de cette assertion renvoyant directement à la situation proposée, on dira, d'abord, que le leader a le devoir de voir et de se mouvoir avec la plus grande acuité possible, tel un danseur vigile. "Le leader doit avoir lui aussi le regard investi ; il doit porter son regard à l'extérieur et se projeter clairement"[91].

---

[88] Pierre Lartigues in "Odile Duboc", Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.p 69.

[89] Istres 1997.

[90] Istres 97.

[91] Istres 97.

Dans l'idée d'exercer cette précision du regard, Odile propose cet autre exercice : une personne debout pointe son regard en un endroit. Deux autres personnes cherchent à placer leur propre regard au point de mire de la personne qui regarde. Une fois que les deux personnes ont trouvé non seulement l'axe du regard mais aussi son point de chute, le regardant pointe son regard sur un autre endroit de l'espace en ne bougeant que la tête et les deux autres se mettent encore une fois à l'endroit exact où le regard est pointé ; il peut aussi balayer du regard l'espace visible et les deux autres personnes, suivant la ligne tracée, sont amenées à circuler dans l'espace.

On retrouve, contenus dans cet exercice de précision, les éléments principaux du regard, chez Odile Duboc : la précision est associée non seulement à la direction, mais aussi à la projection. En effet, on l'a dit, un regard dirigé n'est pas forcément un regard qui établit une relation avec ce qu'il regarde. Si, la direction n'est pas associée à une projection, la précision s'éteint. La projection n'est pas pour autant un sur-investissement du regard dans l'objet ; elle n'est pas un pur jet. Selon les termes d'Odile, la projection est une "nomination", le regard projeté "un regard qui nomme". Il ne faut pas ici comprendre que le regard projeté affuble à l'objet regardé un nom, même prononcé en voix intérieure. La nomination dont parle Odile est à comprendre comme une désignation, un index qui se pointe. "Le regard qui nomme" est ce simple geste de l'index qui découvre l'autre et se découvre différent et en rapport ; le regard comme un geste déictique de découverte et de rencontre, un geste indicatif. Aussi, si, pour Odile, le regard souvent, dans une chorégraphie, "détermine la relation d'un danseur à l'autre, il doit trouver sa simplicité (qu'il a souvent dans la vie courante). Ce n'est pas en tendant le regard qu'on installe une relation"[92]. Aussi, le regard s'avance vers en maintenant une certaine distance dynamique avec son objet ; il ne s'y attache pas dans tous les sens du terme. Cette distance dynamique s'exprime dans cette idée de projection qui inclut un jet du regard et un contre-jet, une résistance du corps regardant. Aussi, l'élan du regard a ses contre-poids mouvants. Le "pro-jet" est fonction du "tra-jet" du corps. Si bien que s'instaure un rapport élastique non seulement entre l'objet regardé et le corps regardant mais aussi entre les yeux qui s'élancent et la tête, le corps, les membres qui le

---

[92] Istres 97.

supportent. Les mouvements des yeux se désolidarisent des mouvements de la tête, du cou… des mains, des pieds et entrent avec eux dans un rapport élastique. Les yeux entrent des mouvements (saccades oculaires) en rapport avec des mouvements locaux du corps dans son entité. La précision visuelle est associée à une précision de la sensibilité kinesthésique. Ainsi, de la même façon que le regard puisse désigner et nommer, le sens kinesthésique peut nommer et désigner : "au moment où je lève la jambe, il y a dans le corps quelque chose qui nomme". C'est ce que demande Odile Duboc, une conscience du mouvement qui a à voir avec une visualisation du mouvement même si elle ne l'exprime pas par ce mot. Elle convoite un mouvement qui se projette et qui rencontre autant qu'un regard. La modalité selon laquelle le regard est porté et se meut, se croise avec la portée et le mouvement du corps entier. Ainsi, cette projection du regard correspond avec un processus de projection de l'ensemble du corps, *projection* que nous verrons comme la caractéristique essentielle de ce mouvement issu d'une logique de la sensation, que ce soit celui de Trisha Brown ou celui produit par la Danse Contact Improvisation. Nous verrons d'ailleurs, à ce titre, que Michel Bernard place au cœur même du processus de la sensation, une puissance projective qu'il associe à une puissance fictionnaire : à l'instar de la projection verbale, "cette projection constitue avant tout un processus de simulation" : "je suis, en sentant, toujours double, non pas comme personne psychologique, mais comme une multiplicité de fictions, de simulacres qui entourent chaque sensation. C'est ce qui, selon moi, constitue la poésie. (…) En danse, plus qu'ailleurs, il y a une "aura" - pour reprendre le terme cher à W. Benjamin- qui entoure tout ce qui est perçu, vu, touché"[93] . Au cœur du mouvement dansé chez Odile Duboc, il y a la sensation, et au cœur de la sensation, il y a, nous l'avons vu, l'imagination matérielle, et au cœur de cette imaginaire sensoriel, il y a ce mécanisme de "projection" qui produit, selon les termes de Michel Bernard, une "aura poétique" au mouvement. Par la projection, l'être crée l'espace et entre dans sa parole. Néanmoins, nous considérons qu'il y a plusieurs modalités de production de cette "projection", et nous tenons, à ce titre, pour significatif que la projection, chez Odile Duboc, soit synonyme de "rayonnement"… ce qui s'ajuste assez bien avec cette idée

[93] Michel Bernard, Sens et fiction, ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels, Nouvelles de Danse, N° 17, Octobre 1993, Contredanse, Bruxelles, p 64.

d'"aura poétique". "Le regard qui se projette implique un mouvement qui rayonne"[94], dit-elle. Par la projection du regard et par la projection du mouvement, selon Odile, l'espace se crée mais cet espace a en propre d'être un espace caractérisé par un scintillement. Le corps du danseur-qui-voit diffuse au dehors sa propre "élasticité" intérieure et crée, en même temps, un monde à la dynamique élastique, un monde de tension et de relâchement, un monde à la lumière clignotante, miroitante. Le mouvement cligne, miroite, alterne s'ajustant sur le clignotement des paupières, constitutif du regard.

Pour Odile Duboc, si les paupières se ferment et ne cessent de cligner durant le processus même du regard ouvert, c'est qu'aussi dans la durée, d'une certaine manière le regard résiste au pur jet. Les yeux ouverts ont leur pendant de nature de kinesthésique, dans les yeux fermés. "On ne cesse, dans le quotidien, de fermer les paupières, et souvent dans la danse, on se l'interdit alors qu'on devrait s'obliger"[95]. Dans le regard qui voit, il y a toujours, dit-elle, "ce moment des photos ratées", "cet instant ultime où pour passer d'ici à là, les paupières se ferment". Les yeux fermés, on l'a vu, permettent à Odile de trouver des possibilités de décontraction, de défixation musculaire et d'entrer dans la sensation kinesthésique. "Pour moi, le regard est le sens le plus prégnant, si bien que si je ne lâche pas le regard, si je ne l'efface pas, je ne peux enrouler le cou". Aussi, "un regard à gauche puis à droite suppose un décrochage des paupières, un lâchage du cou"[96]. S'il y a donc, chez Odile, une simultanéité dans le corps de la vision et de la kinesthésie, il y a aussi, cette alternance entre le sentir kinesthésique des yeux fermés et le voir-mouvoir des yeux ouverts. Lorsque, dans cette attitude caractéristique de la danse d'Odile Duboc, le corps aérien a l'œil ouvert dirigé vers le sol, au pied de lui-même et renforce son support kinesthésique, les paupières s'abaissent et sont aussi en passe de se fermer pour faire fondre le corps dans les profondeurs de ce support, afin d'en tirer un nouvel essor. Le regard, comme le mouvement encore, oscille entre l'air et

---

[94] Istres 97.

[95] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[96] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

l'eau. Dans un clignement de paupières, l'oiseau devient une méduse.
Le regard qui plane alterne avec le regard qui flotte, le regard qui s'inscrit (et inscrit le monde) alterne avec le regard qui s'efface (et efface le monde). Le mouvement est ce mouvement du regard avec ses lâchages, ses reprises, ses moments suspendus de ré-organisation. Si la sensation oscille, le mouvement aussi, et la projection de même. L'aura que crée Odile Duboc a à voir avec le scintillement d'une étoile ou avec celui d'une lumière à la surface d'une eau.
Le visible-voyant est cette musique qui s'écoute et où les silences sont constitutifs des sons. Le silence est cette "écoute interne" de nature kinesthésique trouvée les yeux fermés ; le son (comme la parole) émerge du silence aquatique par les yeux qui regardent (qui désirent) et se propage dans l'air sans jamais se départir de ce que, dans l'air, il y a d'eau, jusqu'au prochain clignement de paupières. Dans cette compréhension syn-esthésique, le regard a le poids de l'eau et de l'air ; les corporéités air et eau sont œil ouvert et œil fermé. Les mouvements s'écoutent comme les sons et les lumières ; ils assourdissent, s'arrondissent, s'alourdissent, s'obscurcissent dans l'eau ou ils s'aiguisent, se propagent directement, s'allègent et s'éclaircissent dans l'air. Les oreilles et le corps ont des paupières.

Espace et sens-usualité : trace et traits.

Le regard est une spatialisation, chez Odile Duboc, dans le sens où il trace des lignes et inscrit les traces de son passage. Le "jeu du leader" qui constitue la base pédagogique de la plupart des chorégraphies de groupe d'Odile Duboc, s'inspire des traces dans l'air que laissent les oiseaux en vol. "Le vol d'oiseau m'est une nourriture permanente. La courbe, le parallélisme de leurs déplacements me poursuivent depuis 10 ans"[97]. La métaphore de l'oiseau sert non seulement à l'écoute qui suscite le regard ouvert mais aussi au graphisme chorégraphique. Graphisme et écoute apparaissent en fait extrêmement liés. Par exemple, l'écoute suscitée dans le "jeu du leader" incitent aux déplacements en courbe : "Quelquefois, je commence ce travail en disant "vous marchez tous en courbe". Pourquoi ? parce que, dans la courbe, le regard doit obligatoirement précéder l'action du corps"… "un déplacement en ligne droite est une perte des autres à mesure qu'on avance". Ainsi, la courbe, le déplacement en "S" favorise l'écoute sans cesse relancée… Il s 'agit "de sillonner, de rayonner plutôt que d'avoir un chemin linéaire". A un regard linéaire, Odile oppose un "regard circulaire" qui par la rotation de la tête entraîne la rotation du corps entier. La chorégraphie, dit-elle, "si l'on détache choré/graphie, c'est "le graphisme du chœur". Les membres composant le chœur, comme les oiseaux en vol, font "preuve d'une écoute fascinante". Le "graphisme d'un chœur" est celui de la courbure, de l'ellipse, de la ligne qui sans cesse se voit prise de mille ajustements qui la dévient. Les chœurs dansants que place parcimonieusement Odile Duboc dans les rues et qu'elle nomme les "Fernand", visent à créer justement des espaces tournants, des "volumes" dans les villes. "Je me suis beaucoup attachée à l'architecture. On voit des grandes lignes verticales, des horizontales, progressivement, on se rend compte de ce qu'il faut faire. Il faut annuler les barrières, les frontières et les murs, recréer d'autres espaces…". Annuler les murs, récréer d'autres espaces n'est pas un projet urbain de démolition et de reconstruction ; il ne s'agit pas de *démolir* mais d'*amollir* la perception et les corps perceptifs, d'élargir et d'arrondir la vision, et, par contagion, de courber les lignes du monde citadin afin qu'elles prennent du volume. "La danse doit mettre en valeur l'espace. Je suis totalement contre la danse formelle qui ne montre que la danse

[97] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigues, Op. Cit.

du danseur et qui ne cherche qu'à faire voir le danseur dans son esthétisme. Je ne veux pas que la danse soit belle ou laide. Ce qui m'intéresse profondément, c'est comment un corps dans l'espace véhicule tous les volumes qui sont autour de lui, et comment, tout d'un coup, l'espace vit parce que le corps est en relation directe avec cet espace". Le corps qui voit est le vecteur de cette relation volumique au monde devenu volumineux et vivant. Comme le dit Dominique Dupuy pour qui le vol et les hypothèses de vol sont aussi porteuses de danse : "Le vol gomme les pas et permet d'accuser le trait et la trace, l'inscription profonde, la densité, la présence multi-dimensionnelle du corps en croisière spatiale"[98] . Le vol du danseur à l'œil ouvert décrit un sillage qui, comme celui d'une barque sur l'eau, se propage en ondes sur tous les bords ; propagation qui produit un halo, une aura qui fait trace.

Par la projection du regard, le corps s'inscrit dans l'espace et le fait exister tout autant que lui, comme le dessin au crayon noir d'une courbe sur une feuille blanche existe et fait exister aussi la blancheur et les rondeurs du fond. En matière d'espace, la danse d'Odile Duboc est une poétique de la trace et aussi une poétique de l'effacement. Et, c'est du fait de cette alternance entre la trace et l'effacement, du fait de cette hésitation constructive que nous sommes enclins à parler de "logique poétique" tout court.

La poétique de la trace met en œuvre ce danseur qui vole avec son regard ouvert, ce corps qui voit, qui va d'un point à un autre sans exclure l'espace global où il s'inscrit. On peut alors poser cette question : comment ce corps parvient-il à rendre visible son parcours, à laisser des traces dans l'air ? D'abord, sa visibilité comme sa propre visibilité corporelle est fonction d'un rapport contrastant dans l'espace où il s'inscrit. Comme le dit Bachelard, "L'oiseau imaginaire, l'oiseau qui vole dans nos rêves et dans les poèmes sincères ne sauraient être de *couleurs bariolés*. Le plus souvent, il est bleu ou il est noir : il monte ou il descend"[99]. Le corps, pour laisser des traces, se doit à la fois de se mettre en rapport avec une autre matière et de s'en différencier. Aussi, le danseur-oiseau, en mettant de l'air, de l'espace, dans ses tissus corporels, en les "distanciant", fait exister du même coup la valeur différentielle de ses tissus mêmes par rapport à l'air ; il

---

[98] Dominique Dupuy, "Danser outre, Hypothèses de vol", (Textes écrits pour le spectacle "En vol"), dans États de corps, Revue semestrielle IO n°5, Éditions Erès, 1994, p 46.

[99] Gaston Bachelard, L'air et les songes, Éditions José Corti, Paris, 1990, p 80.

fait exister sa différence de matière… comme un ballon de baudruche qui se gonfle de plus en plus fait voir davantage encore son élasticité plastique. Le danseur-oiseau rend visible le lieu même où s'élabore les échanges de l'un à l'autre ; il rend visible son contour et se rend lui-même sensible à son contour, si bien qu'il apparaît et s'apparaît de couleur uniforme. Finalement, il rend sensible sa peau… là où justement se fait la différenciation entre la figure et le fond, ou plutôt pour employer des mots moins bi-dimensionnels, entre la matière du corps et la matière de l'espace. Aussi, ne peut-on pas dissocier le danseur-oiseau d'Odile Duboc défini par le regard ouvert, d'une certaine tactilité et d'une certaine tonicité de la peau… raffermie. La peau semble tonifiée par la résistance de l'air… elle s'ouvre à l'air et se raffermit au vent. Pendant une simple marche, le danseur-oiseau donne "l'impression de l'air qu'il y a devant", il donne "l'impression de la peau et de l'air qu'il traverse"[100]. Le danseur-oiseau danse dans le vent, "passe dans des courants" et par sa résistance à l'air, crée des perturbations gazeuses. Les danseurs-oiseaux se font du vent. Et dans cette "conscience de l'air qu'ils déplacent", ils "jouissent des passages des uns par rapport aux autres", ils font, ce qu'Odile appelle des "brassages d'air"[101]. Que ce soit, sous une bourrasque (comme les multiples passages de la danse d'Odile Duboc dans Trois minutes d'antenne) ou sous une douce brise (comme dans la troisième version des Trois Boléros), la peau du corps se rend sensible à l'air rencontré et rend sensible l'air qu'elle rencontre. L'écoute, c'est non seulement le regard ouvert mais aussi cette peau sensible aux variations atmosphériques et tonifiée par elles.

La trace n'est alors possible que dans cet autre intersensorialité entre la peau et le regard. Le regard fait cette "danse animée par le désir d'être un autre et d'aller d'un espace à l'autre"[102] ; le regard désigne dans l'air mais c'est la peau, s'ajustant à ce désir, qui va vraiment perturber l'air et laisser les traces de ses vibrations. Entre la peau et le regard, il y a ce même rapport entremêlé qu'entre ce qui est passé et ce qui va se passer, entre le passé proche et le futur imminent. Le regard est le dessein qui fait le dessin de

---

[100] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

[101] Idem. Istres 97.

[102] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

la peau-coutour. C'est cette tension entre le "où il va" désigné par le regard et le "d'où il vient" dessiné par la peau, qui fait trace. "Il ne m'intéresse pas globalement de montrer un corps, ce qui m'intéresse, ce sont les traces que laisse le corps dans l'espace. Et si je veux développer ces traces, il faut que le corps ait une puissance, qui ne se dit pas automatiquement dans la vitesse, mais davantage dans sa capacité *de créer des résistances, des tensions spatiales*" (nous soulignons). Ce qui fait trace, c'est *le rapport tensif* entre deux éléments : à la fois, la résistance mouvante de l'air au passage de la peau du corps et aussi la résistance mouvante de la peau à l'air ; c'est encore, on l'a vu, la résistance de nature pondérale à la projection du regard.

On peut d'ailleurs complètement associer cette résistance de la peau-contour à celle du centre de gravité qui leste la projection globale du regard. Le contour fait apparaître un centre de gravité ; et la peau, plus exactement sa tonicité, reflète le rapport du centre de gravité à la pesanteur. C'est que la matière même de l'air est déjà une résistance à la force gravitaire que tout être volant utilise. L'air est un support, un sol sur lequel le danseur-oiseau peut s'appuyer pour trouver son essor. L'écoute met finalement en œuvre une double résistance : d'une part, la résistance tonique de la peau-contour à l'air et d'autre part, la résistance pondérale d'une partie du corps à la projection du regard. En effet, dessiner un oiseau sans marquer le tracé de ses pattes qui s'allonge à l'arrière, c'est du même coup lui supprimer son regard, la *projection* de son regard et la *direction* de son vol, son futur. Comme le dit aussi Dominique Dupuy, "le corps est un voyant, un volant voyant, qui projette le mouvement, comme une vision prémonitoire, s'y jette et s'y projette comme un projectile à retardement"[103] .

De même, dessiner un oiseau en insistant sur les traits et autres variations (colorées) de son plumage, c'est lui ôter sa résistance à l'air et donc sa capacité à voler. Un oiseau sans patte à l'arrière ne voit rien et ne se dirige pas et un oiseau sans contour est posé à terre ou, tout au plus volette comme un papillon. Le regard qui pointe et les pattes à l'arrière font le tracé ; la peau-contour fait exister le volume du corps et, par contre-forme, le volume de l'espace. Le contour et les pattes créent et le tracé et l'espace qui l'entoure. Aussi, le danseur-oiseau n'est tel que s'il rend sensible sa peau, c'est-à-dire sa forme et sa contre-forme dans l'espace, et s'il rend sensible le contre-poids de son

[103] Dominique Dupuy, "Danser Outre, Hypothèses de vol", Op.Cit, p 48.

regard.

On pourrait dire aussi qu'à la projection globale du regard à 180° répond (et résiste) une kinesthésie globale qui est une kinesthésie cutanée ; et qu'à la projection locale du regard répond (et résiste) une kinesthésie locale qui est une partie du corps qui fait contre-poids. Le corps au regard global et local est fait, quoi qu'il en soit ici de la manière qu'on en dise, d'un contour-peau qui s'appuie dans l'air à l'instar du centre de gravité du corps global et d'une partie du corps qui appuie dans le sens opposé de la direction du regard projeté.

Les danseurs en vol d'Odile Duboc que ce soit dans le trio du Projet de la matière ou dans la première version des Trois Boléros ne cessent de trouver ces appuis dans l'air, dans le sol ou chez un partenaire. Toujours le poids, la tonicité est le pendant du regard. Les danseurs-oiseaux de la troisième version des Trois Boléros sont ces oiseaux en vol qui vus de très loin, se déplacent lentement dans le ciel : les vingt danseurs, dans leurs simples marches qui avancent, reculent et bifurquent, volent du fait de leur sensibilité à l'air qui les séparent et aussi au sol qui les supporte ; la tactilité des pieds exacerbée par les drapés d'un tissu couvrant la scène. Chacun de leur pas, ressentis comme un rebond sur un nuage, laisse ses traces sur le drap, comme chacun de leurs petits déplacements laisse des traces dans l'air. La peau et le regard qui voit constitue la double matrice de cette chorégraphie lumineuse et textile (les lumières de Françoise Michel dans l'air et sur le drap). Les danseurs sont comme les feuilles d'un arbre (réunies ensemble et pourtant chacune singulière), et qui, sensibles à l'aurore et à un vent doux et contradictoire, se meuvent tranquillement, et font miroiter la lumière. Mais, loin de papillonner, leurs corps regardants couvrent et se dirigent dans un espace immense, leurs corps tactiles se tonifient et résistent aux frottements de l'air (et aussi du drap) tout en s'y appuyant, ils sont ainsi en pleine vitesse, malgré la lenteur de leurs déplacements.

Si Odile Duboc dit "toujours parler du tracé du corps dans l'espace et jamais de la forme"[104], c'est que, dans cette esthétique des traces, elle cherche le tracé d'un contour qui ne soit pas une forme qui ne donne à voir qu'elle, une forme fermée, mais bien une forme qui ouvre sur l'espace dessinée par la contre-forme. C'est aussi que ce tracé du

[104] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit, p 101.

contour s'oriente, se dirige dans l'espace, se déplace et déplace l'espace lui-même en laissant une trace entre là où il va et là d'où il vient, dans un souci, nous le verrons, de conservation.

A cette poétique de la trace répond une poétique de l'effacement. Là, le contour-peau devient poreux, la "couleur" du corps se dit au pluriel, plus même, le contraste d'avec le fond de l'espace disparaît. Les couleurs du danseur se fondent avec celle du monde, comme un animal camouflé. La kinesthésie globale d'ordre cutané devient une kinesthésie plurielle et locale qui fait remonter à la surface la profondeur des mille petits mouvements locaux du corps ; apparaissent alors des petits traits qui aussitôt apparus disparaissent. La peau s'élargit aux nombreuses membranes des divers fascias qui entourent et réunissent chaque partie corporelle. La peau devient plus fondante, plus tendre (que ferme). Bien sûr, le regard s'efface. De même, le contour-peau et les objets sur lesquels s'appuyait le regard qui voit, deviennent invisibles, comme il convient à quelque chose qui s'évanouit. Au corps-élan du danseur de l'air se substitue le corps-étal du danseur de l'eau. Les danseurs-oiseaux deviennent des danseurs-méduses. Le corps enveloppe et se nourrit de la matière environnante jusqu'à s'y confondre, il fait apparaître puis disparaître mille couleurs irisées. Dans l'espace pluri-directionnel où il meut ses diverses parties, il semble en proie à l'indécision mais en même temps fait apparaître des mouvements très précis. Les segments corporels durs que sont les os ou certains muscles s'amollissent, s'humidifient et se lient. Danseur-méduse.

Valéry, par sa réflexion sur les danseuses qui se font fleur marine dans "Degas Danse Dessin" m'a suggéré cette métaphore bestiaire : là où les danseuses ne sont "Point des femmes, mais des êtres d'une substance incomparable, translucide et sensible, chairs de verre follement irritables, dômes de soies flottantes, couronnes hyalines, longues lanières vives toutes cousues d'ondes rapides, franges et fronces qu'elles plissent, déplissent ; cependant qu'elles se retournent, se déforment, s'envolent, aussi fluides que le fluide massif qui les presse, les épouse, les soutient de toutes parts, leur fait place à la moindre inflexion et les remplace dans leur forme.(…) Point de sol, point de solides pour ces danseuses absolues ; point de planches ; mais un milieu où l'on s'appuie par tous les points qui cèdent où l'on veut. Point de solides, non plus, dans leur corps de cristal élastique, point d'os, point d'articulations, de liaisons invariables, de segments

que l'on puisse compter…". La métaphore de la méduse peut être, dans la danse d'Odile Duboc, celle qui ferait pendant à celle de l'oiseau. La méduse me semble relater de ces corps flottants qui baignant dans les profondeurs marines, exaltent pourtant encore la légèreté ; de ces corps qui font masses mouvantes et dont la spécificité unicellulaire a en propre, finalement, de mettre l'accent sur la multiplicité et la complexité de leurs système digestif et sensori-moteur. La méduse se dit par ses tentacules et ses multiples cils en vibration. Lorsque Odile Duboc crée des danseurs-oiseaux, elle nous donne à explorer cinématographiquement parlant un plan d'ensemble ou de grand ensemble ; lorsqu'elle crée des danseurs-méduses, elle offre un gros plan sur les corps dans le processus de leurs mouvements changeants. Dans cette esthétique de l'effacement, l'espace n'en a pas disparu, mais ne cesse plutôt d'apparaître et de disparaître, à l'instar d'un mouvement infime qui fluctue dans un autre. Les remous de l'eau glissant et pénétrant les formes du corps provoquent des détours, des courbes. L'espace du corps et l'espace en général, à l'instar de l'eau par rapport à l'air, se rend tellement plus compact, tellement plus dense que, les résistances augmentées, toute traversée dans une idée de directivité se fait difficile et complexe, pour un corps membré ou tentaculé. Le corps ne peut se faire que flexible et fluant comme l'eau qui l'entoure ; comme elle, il est devenu "fluide massif". Dans ce rapport plus symbiotique que différentiel, de l'ordre de la succession plus que de l'opposition, le corps tend à s'effacer dans l'espace et l'espace dans le corps. Mais c'est aussi l'indétermination de la direction imminente que peut prendre le mouvement qui crée cette esthétique de l'effacement. Il n'y a plus de direction unique qui fait trace mais une multiplicité de directions qui semblent s'annuler les unes les autres. Boris Charmatz dans son solo du Projet de la matière est ce corps virtuellement pluri-directionnel qui se meut comme pris par un sommeil profond : "Il était donc debout. A la vérité, il y avait dans sa façon d'être une indécision qui laissait un doute sur ce qu'il faisait. Ainsi, quoiqu'il eût les yeux fermés, il ne semblait pas qu'il eût renoncé à voir dans les ténèbres, c'était plutôt le contraire. De même, quand il se mit à marcher, l'on pouvait croire que ce n'était pas ses jambes, mais son désir de ne pas marcher qui le faisait avancer (…) Il ne voyait rien et, loin d'en être accablé, il faisait de cette absence de vision le point culminant de son regard. Son œil, inutile pour voir, prenait des proportions extraordinaires, se développait d'une manière démesurée…"

(Thomas l'Obscur, Maurice Blanchot)[105].

Le corps de Boris Charmatz, effacé, est inondé par l'obscurité, il est ce corps aveugle pour qui le moindre déséquilibre est une aventure kinesthésique et qui produit un voyage par où il se réajuste de tous ses pores. Le corps se cherche dans la nuit durante et découvre le monde en même temps qu'il se découvre… en gros plan ; il appréhende, en gros plan, comme pour seul repère, la "cause de sa vision", dit Blanchot de Thomas. C'est ce gros plan sur son corps qui fait du corps entier un visage massif et fluide. Alors que le corps-oiseau ouvrait à l'infini du macrocosme en y faisant trace, le corps-méduse ouvre à l'infini du microcosme en y faisant ces petits "traits de visagéité" dont parle Gilles Deleuze à propos du gros plan.

Calligraphiquement parlant, l'écriture chorégraphique d'Odile Duboc est faite de pleins et de déliés, de traces et de petits traits. Mais, toujours, les traces et les traits ont ceci de commun d'être des courbes ; la méduse et ni même l'oiseau ne peuvent se dire dans la linéarité rectiligne ; la courbe étant la condition sine qua none de l'avènement d'un espace volumineux et non bi-dimensionnel. C'est que c'est "toujours la forme concave qui fait flotter", me dit Odile. De même, elle fait voler : "la forme des ailes des oiseaux en vol est concave", tout comme leur trajet est toujours courbe.

Néanmoins, ce qui différencie, en matière d'espace, la danse de l'oiseau et celle de la méduse s'ajuste sur la différence labanienne entre "glisser" et "flotter" : "flotter" et "glisser" ont des points communs selon les facteurs du poids et du temps : en ne résistant pas à la force gravitaire mais justement à s'en servant, ces deux efforts correspondent à "une sensation motrice légère et une impression d'apesanteur" ; de même, sont-ils des efforts "soutenus" par rapport au temps, "élément d'effort "soutenu" qui consiste en une sensation motrice de longue période de temps, une impression d'éternité" ; par contre, ils diffèrent sur le plan du traitement de l'espace : glisser agit dans un espace ""effilé ou direct" et "donne une impression d'exiguïté", tandis que flotter agit dans un espace "flexible" ou "indirect" c'est-à-dire selon "une ligne de direction onduleuse et une sensation motrice de développement souple dans l'espace, une impression d'immensité".[106] La poétique de la trace renvoie à un traitement "direct"

---

[105] Maurice Blanchot, Thomas L'Obscur, Op. Cit. p 14-15.

[106] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, Actes Sud, 1994, p 108.

en matière d'espace ; celle de l'effacement et des petits traits renvoie, elle, à un traitement "flexible" ou indirect. Comme le dit Laurence Louppe, si "Cunningham, par exemple, est direct, Trisha Brown indirect. Odile Duboc occupe une place intermédiaire extrêmement intéressante entre le direct du corps, donné sans doute par sa formation originaire en danse classique, et l'indirect, qui fonctionne comme autant de facettes miroitantes d'espace, dans ses déplacements"[107].

Les corps d'Odile Duboc sont extrêmement charnels car toujours ils créent des espaces palpables, ils créent des vents qu'ils soient brise ou brume épaisse. Les méduses (ou la brume) sont ces corps qui font "masse" tandis que les oiseaux (comme la brise) plutôt font "geste", mais toujours les deux sont êtres sensibles, "charnels" tel que Merleau-Ponty désigne la chair : "La chair : ce fait que mon corps est passif-actif (visible-voyant), masse en soi *et* geste"[108]. Néanmoins, dans la danse d'Odile Duboc, le corps charnel se fait tantôt davantage une passivité active, tantôt davantage une activité passive ; tantôt il est davantage une masse fluide qui esquisse un geste, tantôt il est davantage un geste qui dessine sa masse. Oscillation, divagation sur les bords d'un entre-deux.

On a vu que, selon le poids, le danseur-oiseau pousse, repousse le sol ou l'air plutôt qu'il n'y va vers, il s'en distancie par opposition. Par contre, le danseur-méduse, accentuant plutôt la descente que la montée, épouse, va vers et se fond dans ses supports en l'y suivant par succession[109]. Entre les deux se fait le jeu de la danse comme autant de variations entre la tonicité ferme et la tonicité douce. A ce double traitement du poids, correspond un double traitement de l'espace : le danseur-oiseau, marié avec les airs, s'en distancie pourtant par contraste, et affirme son contour en même temps qu'il affirme sa trace ; le danseur-méduse accentue, lui davantage le mariage avec la matière et, dans cette aventure de l'effacement, ne s'en distingue que par l'inscription de petits traits fins et multiples. A une modalité oppositionnelle (qui se définit selon une prépondérance de

---

[107] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Contredanse, Bruxelles, 1997, p 132.

[108] Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'Invisible, Tel Gallimard, Paris, 1964, p 324.

[109] Entre le "pousser" de l'air et l"aller vers" de l'eau, on retrouve ici les deux mouvements fondamentaux que distingue la kinésiologie d'Hubert Godard et dont nous reparlerons : le "pousser" implique une modalité tonique à "polarité Terre", tandis que "l'aller vers" implique une modalité tonique à "polarité Ciel". Voir "Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse", in Bulletin du CNDC, n° 9 et 10, 1990.

la sensorialité optico-tactile) répond une modalité successive (qui, en nous permettant de pousser plus loin la phénoménologie sensorielle d'Odile Duboc, se définit selon une sensorialité olfacto-gustative). Le danseur-oiseau, par le regard et par la peau, se fait un être de la locomotion, un être de muscles et d'os ; le danseur-méduse, par l'odorat et le toucher, est un être motile et viscéral, qui, selon le système digestif, exalte ce qu'il est d'organe. Les yeux, la peau, les muscles, les os sont en devenir-organes et le corps-méduse exalte ce qui peut encore le faire "tenir debout", se surprend même de l'extrême fragilité de sa structure amollie. Introduire dans cet exposé les éléments sensoriels du goût et de l'odorat, c'est extrapoler sur les propos réels que tient Odile Duboc, qui, au demeurant, ne parle spécialement ni de goût, ni d'odorat, ni des organes, ni de méduse. En même temps, et, c'est, pour nous et à ce propos très significatif, on remarque que très souvent ces propos sur sa danse s'articulent autour du vocabulaire de l'alimentation : "les corps se nourrissent… sont constamment alimentés…". Et aussi, cette utilisation originale du verbe "fouiner" à propos du regard ou des mains : qu'est-ce qu'un "regard qui fouine" ou qu'est-ce que des "mains qui fouinent", sinon que les mains ou le regard, devenus organiques, ont du nez et se meuvent par le museau ? Mais plus encore que cette véritable inflation des verbes de "se nourrir" ou "s'alimenter" dans le vocabulaire d'Odile, c'est bien le mode de corporéité des danseurs de l'eau qui nous y a convié. Les nez et les bouches d'Emmanuelle Huynh et de Boris Charmatz, dans le duo de la deuxième version des Trois Boléros, ne sont-ils pas les éléments moteurs de chacun de leurs mouvements ? Tellement que dans l'embrassade renouvelée, on pourrait dire que la simplicité des baisers y manque ? C'est que justement, nous le verrons, le "manque" est constitutif du "désir" qui fait leur danse. Dans la fragilité de l'inclination amoureuse, leurs peaux s'effleurent et, toutes dilatées, respirent leurs odeurs. Les corps fleurent et se délectent de leurs saveurs. Le désir, l'attirance qui fait le mouvement, n'est pas de l'ordre de la vue mais bien de l'ordre du goût et du sentir. Conduits par le nez et par la bouche, ils sont ces deux corps-visages qui se cherchent et se trouvent.

La sensualité des airs et la sensualité des eaux diffèrent. Par le composé sensoriel "kinesthésie oppositionnelle-regard ouvert-peau contour", le corps désire par ses muscles et par ses os ; ainsi, il ouvre l'espace par ses traces. Par le composé sensoriel "kinesthésie successive-odorat et goût-peau dilatée et regard organique", le corps désire par ses organes et ouvre l'espace par les petits traits qui vont ressurgir pourtant à son

effacement. D'une sensorialité et d'une corporéité à l'autre, entre les deux, le corps balance. C'est dans cette oscillation sensorielle et corporelle que le corps fait entendre sa "musicalité intérieure".

Musicalité intérieure et respiration.

Le terme de "musicalité intérieure" est souvent employé par les chorégraphes contemporains. Parler de "musicalité du mouvement" correspond à affirmer cette possibilité du mouvement et donc de la danse de développer sa propre temporalité sans être annexée par celle d'une musique. Il s'agit, autrement dit, d'envisager que le corps de la danse puisse avoir sa propre temporalité, et donc de rendre autonome la danse par rapport à la musique. "Je pense profondément que la danse existe par elle-même, qu'elle doit exister par elle-même, et que c'est la musicalité intérieure du danseur qui va donner la réalité de la danse"[110]. En dehors de cette connotation générale, le terme de "musicalité" chez les danseurs comme chez les musiciens, est un mot-tiroir qui recouvrent des acceptions très différentes. Pour Odile Duboc, la musicalité est fonction du temps (cela peut paraître évident, mais nous verrons que, chez Trisha Brown, la "musicalité" se conçoit avant tout spatialement). "La danse est portée intérieurement par la musique. Daniel Larrieu est plasticien. Je suis musicienne. Beauté de la succession dans le temps"[111].

La musicalité, chez Odile, a à voir directement avec la façon dont les corps persistent et donc se régénèrent, avec leur "durée" et les matières qui font qu'ils durent. La musicalité est une variation tonique du corps en prise avec l'imaginaire des éléments "air", "eau". Après avoir "éprouvé l'ennui dans l'enseignement de la danse classique ou de celui du modern jazz", qui, basés justement sur cette dépendance à la musique, faisait naître "un discours qui n'était pas le sien, basé sur trop peu de connaissance de son corps, de ce qui l'alimentait", Odile improvise dans l'imagination matérielle. En improvisant sur les éléments, air, eau, terre, feu, à la fin des années 70, "je me rendais compte que la danse que j'avais intérieurement pouvait trouver sa propre musicalité à travers la connaissance rythmique des éléments. Quand je dis connaissance, c'est en fait approche, appropriation, mémoire - on pense à la mer, on pense au flux et au reflux des vagues, à ce mouvement perpétuel… il y a dans l'approche des éléments quelque chose qui n'est jamais dans le vide. On le sent par rapport à la portée musicale que l'on peut trouver

---

[110] Odile Duboc, "Quelle musique pour quelle danse ?", in Danse et Pensée, GERMS, Paris, 1993, p 243.

[111] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

chez le danseur. Que ce soit les silences ou les sons, l'immobilité ou le mouvement, tout est constamment nourri"[112]. Lorsqu'elle improvise et compose ou demande aux danseurs d'improviser et de composer à partir d'un "chant intérieur", il ne s'agit pas de composer des gestes sur un chant, ni même un chant sur des gestes mais d'entendre et de créer ce chant intérieur qui serait celui des variations toniques. "C'est ce que j'entends dans mon corps qui va entraîner le mouvement"[113]. Il s'agit donc "d'entendre" cette transformation substantielle de la matière corporelle, de "capter ce chant du corps"[114], de partir de là où le geste est chant et le chant est geste. On remarque encore une fois cette prégnance de l'oreille dans le champ à proprement parler de la kinesthésie : sentir le mouvement de corps se marie davantage avec une expérience d'appréhension du temps, des sons et du rythme qu'avec une appréhension de l'espace et des formes."La musicalité intérieure entraîne un certain oubli de son corps dans l'espace"[115]. Écouter comme sentir les remous des matières corporelles qui s'ajustent au poids, qui palpitent, qui veulent se dilater ou se contracter, qui accélèrent ou décelèrent. Aussi, l'improvisation sur ces bases où le mouvement est sensation et la sensation une écoute, permet, dans la phase de composition à partir de l'improvisation, l'avènement d'une "mémoire auditive", d'une "mémoire rythmique" des mouvements plus qu'une "mémoire visuelle", d'une "mémoire sensible" plus qu'une "mémoire formelle"[116]. "La musique doucement efface l'image et lui fait suite dans le souvenir".

C'est finalement la matière même du corps qui est musicale ; et, dans ce sens, Odile Duboc pense qu'il existe une certaine primordialité de la musique sur la danse, du temps sur l'espace : "la musique est une maîtrise du temps qui précède à la nourriture même de la danse". La matière, plus que la forme (visuelle), est liée à une transformation dont la

---

[112] Odile Duboc, Danse et Pensée, GERMS, Op. Cit.

[113] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

[114] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

[115] Istres 97.

[116] Istres 97.

dynamique est musique. Elle parle ainsi de "la musicalité de la vie" : "la musicalité du réel est liée uniquement à sa nourriture, celle des éléments air, eau, feu… qui sont bien l'essence même de la vie"[117]. La musicalité du mouvement donne à entendre la transformation de la matière corporelle. Du fait que, comme nous l'avons dit, cette transformation de la matière s'effectue, entre le corps de l'air et le corps de l'eau, selon un rythme oscillatoire, la musicalité de la danse d'Odile Duboc, se comprend proprement comme une oscillation. Ainsi, il apparaît logique qu'elle tienne pour synonyme la notion de "musicalité intérieure" et celle de "respiration".

Au cœur de cette transformation de la matière vivante, et donc au cœur de la conception de la "musicalité" chez Odile, il y a la respiration. "Des lignes inspiratoires, des courbes expiratoires, des points d'apnée qui à eux seuls définissent le rythme et la mélodie du mouvement. La danse vient tout naturellement s'inscrire dans cette portée musicale. (…) Telles les notes sur une portée musicale, le corps passe tout à coup du grave à l'aigü, des silences, des syncopes à la ligne mélodique"[118]. L'altération énergétique crée sa propre temporalité et aussi finalement une spatialité en prise avec la modalité respiratoire. Comme l'écrit Emmanuelle Huynh, "par le jeu de l'expiration et de l'inspiration, la colonne vertébrale décline un corps qui est tour à tour et parfois simultanément aspiration, suspension, apnée, déflagration pneumatique, secousse, implosion, appel et sanglot d'air, nappe, flux"[119]. La "respiration" fait la musique du corps. La "mémoire rythmique", c'est "une mémoire respiratoire". Il est vrai que le rythme respiratoire ne recouvre pas tous les rythmes dans la mesure où il renvoie au seul couple flux/reflux, inspir/expir ; en ce sens, la musicalité de la danse d'Odile Duboc n'est pas franchement polyrythmique, elle trace au contraire un "phrasé" spécifique qui se calque sur le mouvement oscillatoire "du flux et du reflux des vagues" comme celui de l'inspir et de l'expir pneumatique, et aussi à l'instar de la parabole sinusoïdale que construit le lancé et la retombée d'un corps. Mais, avant d'entrer plus précisément dans cette gestion du temps, il nous faut comprendre ce que Odile entend par cette "respiration" au cœur du

---

[117] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Revue Marsyas N°15, Op.Cit.

[118] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Texte de la revue Marsyas N°15, Op.Cit.

[119] Emmanuelle Huynh, Duo, Revue Nouvelles de Danse N°28, Été 1996, Contredanse, Bruxelles, p 6.

chant intérieur.

Lorsque Odile parle de respiration, il ne faut pas comprendre une référence à la seule respiration pulmonaire. "Je peux expirer en haut du corps et en même temps inspirer au niveau du ventre". Dans l'enroulé du dos assis en tailleur qui constitue le premier exercice de ses cours, il s'agit en effet d'enrouler sur un inspir pulmonaire et en même temps, sur un expir ventral ou plus précisément du périnée. A la lecture de ses propos, on pourrait penser, encore, qu'Odile puisse comprendre la respiration suivant le schéma de l'ostéopathie qui identifie trois diaphragmes : le diaphragme au niveau des poumons, du périnée et du crâne. Mais, plus proche de Dominique Dupuy qui rajoute à ces trois diaphragmes, celui de la peau et surtout de l'épiderme plantaire[120], Odile Duboc va jusqu'à parler de respiration pour n'importe quelle partie du corps et pour le corps entier. Finalement, elle ne situe pas la respiration dans des lieux déterminés, fussent-ils triple, quadruple. La respiration est la respiration du corps et des parties du corps. Elle parle, suivant le mouvement, "d'expiration des jambes", "d'expiration du cou" ou autres. Odile Duboc ne "comprend la respiration que dans la mesure où elle a toujours à voir avec le mouvement" ; il ne s'agit pas de respirer (ou encore pire de rendre le souffle sonore) mais que le mouvement respire, que le corps respire comme une musique respire. Sa conception de la respiration est très proche de sa conception de la musicalité : toutes deux se réfèrent directement au mouvement transformatif et donc au rythme particulier du corps selon ses transformations matérielles. On retient donc de cette musicalité liée à une respiration du corps, son caractère oscillatoire et ondulatoire, à l'instar des mouvements respiratoires de l'inspir et de l'expir, à l'instar des flux et reflux de la mer ou du vent. Corporéité musicale oscillante entre la corporéité air et la corporéité eau.

Cette musicalité est entendue comme une altération alternante de la matière corporelle entre l'air et l'eau. Aussi, nous sommes tenté d'établir des correspondances : la corporéité "eau" du corps ou d'une partie expire-t-elle ou inspire-t-elle ? Odile se refuse à faire ce genre de correspondance. Ce qu'elle sent, c'est que "l'expir est actif, positif", il est ce souffle qui établit "une relation avec le monde" ; tandis que l'inspir est davantage de "l'ordre du réflexe". "Je parle toujours d'expirer et je ne parle jamais d'inspirer. Pour moi, l'expiration est une source d'énergie fantastique parce qu'elle nous ramène à la terre

---

120 Voir Dominique Dupuy, L'alchimie du souffle, Marsyas n°32, IPMC.

d'où on peut bondir. Alors que l'inspiration est une illusion, c'est une illusion d'envol"[121]. Parce que l'ensemble de son discours sur la respiration est lié au facteur pondéral, nous verrons tout de même, de manière très générale et générique, l'expir et l'inspir correspondre à des relations spécifiques au poids, tel qu'on les a défini pour les matières "air" et "eau". Tout comme on exprime généralement le lien espace-temps, ce flux temporel et musical est extrêmement lié au poids, à l'équilibration originale du corps, à sa tonicité. La respiration, chez Odile, est toujours liée à la relation au poids : "La respiration ne doit jamais être isolée de la relation au sol qui s'applique directement dans le mouvement"[122]. Dans cette relation transparaissent directement les éléments.

Soit la proposition suivante : une personne s'allonge en s'étalant sur une autre allongée au sol. Celle de dessous effectue, en s'aidant d'une expiration, un porté en soulevant une partie du corps précise correspondant à un point de contact avec le sol ; maintient cette suspension dans une apnée, puis, redescend dans une inspiration. On passe du corps-étal où les muscles réflexes de posture cèdent à la gravité (tout comme le diaphragme qui s'abaisse provoque l'inspir par différence de pression) , au corps-essor, qui assuré de ses appuis par le corps-étal repousse le sol en créant une distance. Dans le corps-étal qui inspire, Odile donne "l'idée de l'étalement d'une pièce de chair", "de lourdeur et d'amplitude", "d'être plus liquide" et suscite "la répartition du poids au sol pour qu'il soit eau"… "Par contre, rajoute-t-elle, lorsque vous portez vous êtes dans l'air…"[123].

L'inspir est là davantage lié à une absorption, une dilatation du corps qui fond, du corps ou d'une partie qui, par rapport à la gravité, va vers le sol : corps en devenir-eau, corps en devenir-méduse. L'expir est une poussée, une distanciation du corps et du sol, une contraction systolique dans laquelle la partie expirante prend une direction ascendante, le corps s'allège et s'envole en s'appuyant sur l'air et le sol : corps en devenir-air, corps en devenir-oiseau.

Toujours dans cette relation entre le dehors et le dedans, le corps-eau ou le danseur-méduse ingurgite, inspire tandis que le corps-air ou le danseur-oiseau explore et expire.

---

[121] Odile Duboc, Danse et Pensée, GERMS, Op.Cit.

[122] Propos tenus, en Février 1997, lors des cours donnés à la Maison de la Danse de Istres aux danseurs en voie d'insertion professionnelle de la compagnie Coline.

[123] Idem. Istres 97.

Mais comme on l'a vu pour l'air et l'eau, non seulement l'expir et l'inspir se succèdent dans le temps à des rythmes et des ampleurs différentes mais encore coexistent simultanément dans l'espace. Aussi, selon l'exercice précédent, peut-on très bien dire que les pieds, par exemple, correspondent à des parties-supports qui permettent l'arc du corps, comme des piliers permettent l'arc d'un viaduc ; qu'ainsi, elle trempent dans l'eau et qu'elles continuent d'inspirer pendant que celles qui se soulèvent, expirent. La respiration, tout comme les éléments, a une fonction opératoire et pragmatique dans la création de la musique d'un corps, et ne peut guère se catégoriser dans une structure simple.

Ce qui nous semble important ici est de relever le mouvement de danse, chez Odile Duboc, comme une alternance successive (dans le temps) ou une altérité simultanée (dans l'espace). L'alternance ou l'altérité met toujours en jeu un alter, un ailleurs. Avec l'autre (matière, force ou personne), s'entretient des relations qui fluctuent entre deux modalités générales, qui s'expriment différemment selon les contextes chorégraphiques : eau-air (selon la matière); descente-montée, étal-essor, aller vers-pousser (en reprenant la distinction d''Hubert Godard selon le rapport à la force gravitaire) ; traits-trace, (selon le développement dans l'espace) ; inspir-expir (selon la respiration). De façon plus générale, nous pourrions faire de la polarité "dilatation-contraction" celle qui peut rendre compte des différents contextes, de manière transversale. Ce qui semble important est de voir combien cette fluctuation entre la dilatation et la contraction, qui fait la musicalité du corps dansant, chez Odile Duboc, investit de même le mouvement de la temporalité sensorielle. La sensorialité alterne entre deux modalités de regard (le regard trace ou s'efface), entre deux modalités tactiles (la peau se contracte, se tend ou se dilate jusqu'à prendre en son sein toutes les peaux internes du corps), entre deux modalités kinesthésiques d'ordre spatial et pondéral (le corps s'oppose ou suit la force gravitaire), entre deux modalités kinesthésiques d'ordre sonore (l'écoute interne qui connecte le corps au monde et l'écoute tout court qui l'en différencie). Les pôles par lequel le mouvement musical passe sont vraiment des modalités sensibles renvoyant aux différents organes des sens. Néanmoins, l'oreille a ici un statut privilégié, en ce sens qu'elle semble dire mieux que lui, le sens kinesthésique comme sensation de mouvement. Si la sensation kinesthésique, c'est-à-dire la sensation de la matière corporelle et de ses mouvements s'exprime de façon privilégiée, dans le domaine de

l'audition ou de la production de sons, comme une "écoute" ou comme une "musique", c'est finalement pour mettre l'accent sur ce en quoi le mouvement a le caractère propre d'une onde : le mouvement est une onde. Comme le dit Deleuze à propos de Bacon, une onde parcourt le corps et passe par des seuils intensifs différents. C'est le passage de l'onde qui, suivant les zones qu'elle traverse, trouvera sa consistance corporelle et donc sa corporéité mouvante. Pour Odile Duboc, les termes de "sens kinesthésique" ou de "proprioception" renvoient à une conception matérialiste du corps, là où il est objet inerte, quantifié et "nommé dans des repérages anatomiques compliqués ne se référant pas à des sensations propres". L'écoute ou la "musicalité intérieure", si elle passe par la découverte de la matérialité corporelle, en même temps, la dé-matérialise, "dé-territorialise", dirait Deleuze, en lui faisant traverser des substances autres. "La musique s'y connaît en onde et nervosité. Mais justement, elle entraîne notre corps et les corps dans un autre élément ; elle débarrasse les corps de leur inertie, de la matérialité de leur présence ; elle désincarne les corps (…) Elle s'installe sur des lignes de fuite qui traversent les corps mais qui trouvent leur consistance ailleurs"[124]. Par ce terme de "musicalité", il s'agit de retrouver le matièrage mouvant même du corps en le dématérialisant ou plutôt en le désorganisant comme dans la conception deleuzienne du "corps sans organe" d'Antonin Artaud. Le corps, loin du solide, est eau, air, flamme ou encore pâte. L'ultime, c'est donc le rapport du rythme, de la musique avec le mouvement ; lorsque le mouvement passe et vibre d'une matière à une autre, lorsqu'il se fait onde et variation des consistances matérielles. Comme le dit Deleuze à propos de Bacon, "c'est ce rythme qui parcourt le tableau comme une musique ; c'est diastole-systole : le monde qui me prend moi-même en se fermant sur moi, le moi qui s'ouvre au monde, et l'ouvre lui-même"[125]. L'onde qui parcourt le corps comme l'oscillation entre des consistances matérielles qui sont toujours en devenir, est une manière d'introduire le temps… le temps horizontal, un "phrasé" oscillant.

Le corps-contour se défait comme une eau consume une molécule de sucre ; de cette consommation, le corps-visage survit et ressurgit pourtant à son effacement… comme le ferait une bouffée d'air sur des braises, en dégageant des petites flammes. Ensuite ou

---

[124] Gilles Deleuze, Francis Bacon : Logique de la sensation, Éditions de la Différence, Paris, 1981, p 38.

[125] Deleuze, Logique de la sensation, Op.Cit, p 31.

ailleurs, dans la même danse ou dans d'autres danses, des flammes aux contours mouvants apparaissent. A penser que finalement Odile ne nous parle finalement que du feu à travers cette vibration dansante entre l'air et l'eau, de ce qui l'anime et le ravive (le souffle, le vent) et de ce qui l'éteint (l'eau, la terre aussi). De ce qui en tire des rayons de lumière et de ce qui en rend le surgissement des petites flammes incertain. La musicalité de la danse d'Odile Duboc est en rapport avec la musicalité du feu, ou plus précisément, sa musicalité dansante est rapportée à celle d'une lumière miroitante. Si l'onde dansante, en tant qu'onde sonore, introduit le temps, elle introduit aussi, en tant qu'onde lumineuse, la lumière. Ainsi, par le jeu dansant de la lumière, la danse rend visible la force invisible du temps. Dans la conception dansante d'Odile Duboc, le temps est fonction d'une diffusion de la lumière.

Temps, danse des instants et lumière.

Nous avons exprimé ces modulations ondulatoires dans un style binaire, or, l'alternance d'un pôle à l'autre n'est absolument pas une scansion binaire. "La musicalité du réel est par essence arythmique dans le sens d'atempo. Il n'est pas concevable d'entendre le flux et le reflux de la mer de façon régulière. De même, le crépitement du feu qui couve dans l'âtre ne nous donnera jamais la possibilité d'en suivre une lecture binaire"[126]… "Cette musicalité liée à la mémoire rythmique des éléments a d'infinies possibilités"[127]. Ce qui fait que la musicalité d'Odile Duboc s'extraie de toute binarité relève de l'extrême importance accordée, dans cette successivité de la durée, à ces moments où l'onde vire et se courbe, c'est-à-dire à ces instants de transition d'un pôle à un autre, là où l'onde atteignant une extrémité polaire se retourne vers son contraire. Ce sont bien ces moments de "suspension" pendant lesquels la matière vire vers une autre, là où, différentes, elles se tissent ensemble, qui sortent le temps de toute binarité. En d'autres termes, entre l'inspir et l'expir se trouve un moment d'apnée.

Il s'agit, pour nous d'entrer dans une description plus précise de ce trajet dynamique de l'onde dansante en dehors d'une précision quantitative du temps. En effet, le flux de l'onde, son reflux et cet instant tiers où le flux se transforme en reflux, diffèrent en nature. L'onde, c'est-à-dire, la nature même du corps dansant entre dans une zone polaire, en se dirigeant vers un pôle (air, actif, extérieur… par exemple), mais plus il vaque vers l'extrémité polaire, plus la zone polaire opposée (eau, passif, intérieur…) résiste à l'attirance du corps polarisé. A ce moment-limite où l'élasticité est à son comble, l'extrémité du pôle où le mouvement s'actualise entre en connexion équilibrée avec son autre extrémité contraire que l'on peut appeler pôle "virtuel", en se référant à Bergson-Deleuze. A ce moment, qui correspond à ce que Odile Duboc nomme un "instant", la tension entre les deux pôles est à son comble et devient comme nulle. Coexistence des contraires… là où on peut accumuler les couples air-eau, avenir-passé, extérieur-intérieur, actif-passif, mouvement-sensation… en donnant au trait d'union cette valeur, non pas justement unificatrice qui ferait la confusion des pôles mais une

---

[126] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent",Revue Marsyas N°15, Op.Cit.

[127] Odile Duboc, Idem.

valeur de connexion où, plantés dans leur différence de nature, les deux pôles n'entretiennent plus entre eux des différences de degrés. C'est ainsi que l'on peut dire ici, en bafouant la physique classique que la tension la plus grande est égale à zéro ; justement parce que la tension, qui tendait à une différenciation des pôles en degré, aboutit à une différenciation des pôles en nature qui n'entame pas leur connexion. Or, et c'est là, que le critère de la *tension* ressurgit, l"instant" ne dure pas ou plutôt il a une certaine durée (celle qu'Odile appelle un "instant") jusqu'au moment où la tension se relâche. Et, l'on pourrait dire, par homophonie, que l'attention se relâche. Car, cet "instant" correspond en effet à une attention extrême : là, l'ensemble des sens, connectés par les deux pôles, sont en éveil et jouent ensemble une partition synesthésique ; là, le mouvement est "conscient" et "rayonne" sur l'espace global-local et sur le temps où le passé se croise avec l'avenir dans l'exaltation du présent, et dans l'exaltation de sa "présence". Nous reviendrons à cette nature de "l'instant". Pour l'heure, nous voulons dire qu'il semble soumis, aussi, à cette même nature bipolaire de l'onde : selon l'alternance apparition/disparition ou absence/présence, il se définit comme trace puis s'efface. Ce point acméïque est tiré par le pôle qui a présidé au virage de l'onde, il est attiré par le pôle qui a constitué justement sa condition d'existence comme co-existence. En se renversant et après avoir atteint l'extrémité de la réversibilité, l'onde se renverse et entre dans la zone polaire inverse jusqu'à atteindre, de nouveau, cette actualité-limite qui fait exister et actualise aussi le pôle contraire virtuel.

Dans cette successivité du temps intervient des différences de nature. La matérialité du corps dansant que cette onde traverse se transforme qualitativement ainsi que sa sensorialité. La transformation prend place selon trois temps génériques, qui construise cette "musicalité" : A ; A-B ; B ; B-A ; A… etc. Cette formalisation générique ne doit pas faire oublier combien toujours le B qui revient est toujours un B', ainsi que les pôles sont des champs, des zones polaires… en clair, que l'air, par exemple, se décline du vent doux à la tempête. Cette formalisation ne doit pas également se calquer sur des durées spécifiques : chacune des phases A ou A-B ou B peut être plus au moins brève ou longue ; la durée de la phase B ne répond pas, bien sûr, à une durée égale de la phase A, il n'y a aucune idée de symétrie durative. Dans cette structuration qualitative du temps, nous retrouvons la notion de "phrasé" dont parle Laurence Louppe : "Le phrasé en danse est donné par la confluence dans le temps des trois autres facteurs : poids, espace,

tonus. Le phrasé va distribuer les mutations de la matière : tensions, relâchements, suspension qui vont délimiter les accents, les paliers d'attente, les ruptures, les accélérations ou les ralentissements. (…) Le corps est transporté à la crête de ces vagues rythmiques"[128].

Nous voyons que cette forme musicale spécifique envahit, chez Odile Duboc, toute la logique de corporéité et l'ensemble de tous les éléments constitutifs que l'on pourrait y déterminer : matière (air, eau), respiration, poids, flux, espace, temps, regard, tactilité, écoute, etc. Tous se divisent en deux pôles et cette division crée un mouvement ondulatoire d'un pôle à l'autre, avec des instants de virages nommés "instants" de "suspensions". Remarquons que si la danse se rend autonome par rapport à l'art musical, il semble néanmoins, qu'elle fasse ressurgir corporellement une certaine conception de la musicalité (A, A-B, B) qui paraît bien connue, dans la conception de la musique occidentale : quelque chose qui monte, atteint un point acméïque, descend ou inversement. Laurence Louppe remarque justement que cette notion de "phrasé" paraît caractéristique de la danse contemporaine française : "Pour nous, le phrasé entre dans une vision tellement syntagmatique du déroulement dans la durée, que cette dimension l'emporte sur toutes les autres, surtout en ce qui concerne la culture francophone, plus imperméable (et par là plus sourcilleuse, jusqu'à l'irritation) des modulations fluctuantes d'un énoncé"[129]. De la même manière, il est significatif que la musicalité intérieure se relie de façon privilégiée avec la rythmique pneumatique et respiratoire. A ce propos, Laurence Louppe ajoute : "Quelque chose alors pourrait avoir remué le terrain de la danse française, le "terreau" comme dit Dominique Dupuy, à travers le recours fondateur aux pulsions diaphragmatiques". Mais, ce qui nous intéresse est la propension de la forme A, A-B, B à introduire un élément de subversion à la logique binaire du progrès et du déclin : l'instant A-B de la coexistence des contraires (même si, nous le pensons et nous le verrons, que cette subversion est prise finalement dans la même logique binaire d'apparition et de disparition et est donc presque vaine).

Entrons encore dans cette logique ondulatoire dans l'idée de décrire le caractère

---

[128] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 148.

[129] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 146-147.

"d'événement" de l'instant A-B. On pourrait finalement schématiser ce mouvement ondulatoire en le constituant de deux ondes : une onde A (air) et une onde B (eau) qui, maintenues dans une relation tensive, entrent à un moment donné en "résonance", comme le dit Deleuze (ou en "chiasme" caractérisé par la réversibilité, comme le dit Merleau-Ponty). Lorsque l'onde A est motrice, l'onde B y résiste : de là, les phénomènes de précipitation et de devancement (de vitesse), et au contraire de retard, d'après-coup (de lenteur), suivant les oscillations de l'onde motrice et devançante ou résistante et retardante. Ces phénomènes de retard ou de précipitation sont très sensibles, dans la danse d'Odile Duboc, avant Projet de la Matière. Lorsque les deux ondes dans une tension maximale entrent en résonance, c'est la "suspension" : de là émerge la qualité de silence et aussi de parole de l'instant A-B, de là émerge aussi sa qualité de lumière blanche. Le corps dans l'instant A-B, chez Odile Duboc, correspond à une "irradiation du corps", pour la lumière, et aussi à un point d'orgue, pour le son. Musicalement, il est ce temps d'arrêt qui suspend la mesure sur une note, là où les nombreux tuyaux de l'orgue entrent en résonance jusqu'à faire résonner aussi toute la grande soufflerie de l'air du monde et l'illuminer. Dans le mouvement dansant, Odile les nomme "suspensions". Les suspensions sont ces mouvements qui, bien qu'en instance d'extrême déséquilibre, gardent un extrême aplomb. Le mouvement instable et éphémère renverse son instabilité et sa fugacité en durabilité stationnaire ; il passe en s'auto-conservant. Là, la résistance (élastique) résonne aussi comme une persistance. La persistance se fait l'écho virtuel du mouvement qui se transforme pourtant : le mouvement est un monument (une sculpture, une photographie) ; il semble tout en se mouvant marquer un "arrêt" mais l'arrêt semble, lui-même, l'ouvrir au mouvement. L'instant A-B ne cesse de faire co-exister les contraires. Le "temps de pause" est alors constitutif de la continuité-discontinuité du flux. La suspension, le mouvement instantané inscrit dans l'enchaînement de la danse et dans l'enchaînement du temps, un *point* qui fait événement ; là où le mouvement quelconque d'un Fernand quelconque est un mouvement extraordinaire ; là, où l'arrêt sur l'image défilante suscite une révélation du sens et un éveil des sens ; durée monumentale d'une étoile filante pourtant éphémère ; événement. L'instant intervient comme une éternelle reprise qui fait surprise. Entre le temps de prendre (geste"air" de la captation d'un regard) et le temps de se reprendre (mouvement "eau" de recueillement), il y a celui de surprendre et de se surprendre

surprenant ; entre la prise et la reprise, il y a la surprise qui prend et reprend. Suspension.

Notons que ce sont les instants A-B qui permettent une continuité entre A et B font, en même temps, toujours en alliant les opposés, discontinuité. En liant A et B, A-B intervient comme une coupe qui les distingue. C'est lui qui fait basculer le rythme binaire en ternaire, il apparaît comme ce tiers qui légitime un couple. Aussi, ces instants A-B interviennent comme des liens mais aussi comme des césures, des coupures dans la fluidité de l'onde. Le flux du mouvement n'est dont pas "libre" selon Laban, ni même à proprement parler "contrôlé" mais bien "intermittent", "tremblé" dit-il également. Nous parlerons de flux clignotant, de danse miroitante où, comme le remarque aussi Laurence Louppe à propos du travail d'Odile Duboc, "sa qualité fluente d'un mouvement libéré est à peine cerné dans sa palpitation par d'*imperceptibles charnières* (c'est nous qui soulignons)"[130].

La "charnière" a également une temporalité intrinsèque divergente et convergente. Dans la conception de "l'instant" d'Odile Duboc, il s'agit à la fois de laisser filer le temps (qui coule) et aussi de le retenir (tension); ainsi parle-t-elle de "récupérer l'instant présent, d'être dans son écho pour faire advenir l'avenir". Dans cette idée de "récupération" de ce qui passe, le passé résonne avec un futur imminent. Ce que recherche Odile Duboc est cette danse des instants où "tout est constamment en nourriture de ce qui prévient. Tout est nourri de ce qui vient de se passer. Les instants ne peuvent pas exister tous seuls, ils existent par rapport à ce qui vient d'exister. Je vais nourrir ce qui va suivre par la mémoire de ce que je viens de faire, et de ce que je viens d'entendre. Cette attention à ce que je vis au moment-même où je le vis va permettre d'alimenter ce qui va suivre"[131]. L'instant intervient comme une suspension du temps linéaire ; il est comme un "pur présent" qui englobe pourtant le temps d'où il vient et le temps d'où il va. Là, le danseur est en passe de transformer le "bénéfice de ce qu'il vient de construire"[132]. Le passé proche intervient comme un gain plutôt que comme une perte. Ainsi, la mémoire fonctionne dans l'instant. Ainsi, selon le facteur spatial, l'instant suspendu a à la fois la

---

[130] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op.Cit. p 162.

[131] Odile Duboc, Danse et Pensée, GERMS, Op. Cit. p 244.

[132] Istres 97.

caractéristique de tracer et d'effacer : il est une trace qui contient son effacement et un effacement qui fait trace. Ce qui nous ramène à la notion d'esquisse de la danse des instants, de perpétuelle esquisse de la danse comme ce mouvement qui se trace finement sous nos yeux.

Dans le désir d'un certain "oiseau-méduse", Odile dit avoir maintes et maintes fois fait ce rêve : "J'ai souvent fait ce rêve de voler, ou plutôt de flotter allongée au-dessus du sol". L'instant, c'est aussi ce mouvement air-eau d'un "oiseau-méduse" pour lequel le geste dirigé et maîtrisé serait aussi un profond recueillement. Le geste organisé se ré-organise ; comme geste, il prend et comme recueillement il se reprend. Dans la suspension intervient l'idée d'organisation et de ré-organisation : "l'idée de ré-organisation est fondamentale. Il s'agit de réactiver tout pour arriver à comprendre. Partir dans l'inconnu et dans la découverte va nous déstabiliser et nous faire perdre l'équilibre. Or, on se fait le devoir de ne pas perdre l'équilibre. Je dirais toujours non à un "laisser aller" qui entraîne la passivité. Sans pour autant jouer le savoir de là où le déséquilibre m'entraîne, je dois comprendre par quel chemin il passe en me-réorganisant"[133]. La suspension, plus qu'un arrêt qui marque une fixité apparente dans l'espace, correspond à ce moment de bascule qui est en même temps un "recentrage". Selon le facteur pondéral, la suspension est un déséquilibre qui fait exceller "les appuis qui se transmettent"[134], elle est un déséquilibre qui se ré-équilibre. Cette notion de bascule au cœur de laquelle sied le "recentrage" suppose non pas tant une logique de "l'équilibre instable" (comme nous le verrons pour Trisha Brown et la Danse Contact Improvisation) mais plutôt une logique du "déséquilibre stable". Aussi, ces moments de suspension se caractérisent autant par une fragilité qu'une solidité (mais, de même, nous noterons qu'il s'agit moins, comme pour Trisha Brown, d'une puissance de la fragilité, que d'une force fragile).

Ce que Odile a appelé "écoute" est alors, dans ce moment, complètement interpellée : la suspension est un moment d'écoute intérieure-extérieure comme une pleine conscience de soi et du monde. Toute la sensorialité est en éveil et tous les sens se croisent dans un

---

[133] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[134] Istres 97.

chiasme original. L'instant est par excellence un instant syn-esthétique. Le regard auparavant moteur, par exemple, entre en phase avec une kinesthésie globale et locale du corps ; l'ensemble du corps s'appuie sur l'air et coulent en même temps dans la terre. Aucun sens, ni même aucune partie du corps semble prendre le pas sur l'autre : d'où la fixité apparente de la suspension. Dans cette résonance sensorielle, il y a de la vision et de la cécité ; il y a du son et du silence et aussi du mouvement et de l'immobilité. Là, l'écoute comme entente synesthétique de l'être-au-monde est aussi appelée "conscience". Souvent, Odile cite Bachelard à ce propos : "La conscience est conscience de l'instant et la conscience de l'instant est conscience"[135]. Pour Odile, "la conscience n'est (naît) que dans l'instant et non pas dans la continuité de la durée". Elle est ce moment qui suspend le temps ordinaire et chronique, et s'immisce comme un moment extraordinaire de sensibilité liée à une activité. Ce sont le travail sur les "Fernand" dans les événements chorégraphiques de rue, qu'elle chorégraphie depuis 1981 avec Vols d'oiseaux jusqu'à aujourd'hui dans diverses villes, qui, dit-elle, "lui ont extrêmement apporté, aussi bien sur le plan de la pédagogie que de la création". Avec les "Fernand", la conception d'Odile Duboc selon laquelle la danse existe dès qu'un être est dans cette conscience instantanée de son geste (ainsi, "le danseur n'est pas celui qui ait besoin de faire des pirouettes ou autre chose"[136)], se dit de la façon la plus évidente. Dans les événements de rue filmés intitulés Trois regards intérieurs (1993), le geste du quotidien (marcher, s'asseoir, être assis sur un banc ou à une terrasse de café, se retourner, lire un journal, mettre sa veste sur une épaule ou se lisser les cheveux…) deviennent des instants-événements. La danse des instants fait remonter le corps et ses sens, fait remonter leur sens (et leur essence) sur le fond de leur banalité et de leur vacuité quotidienne. Ce qui fait l'événement tient donc avant tout à une sensorialité, à une "conscience" du geste. Mais l'on entrevoit combien aussi cette dimension "sensorielle" résonne avec une dimension "sensation-nelle" : l'instant-événement est exceptionnel au regard de l'in-sensorialité quotidienne.

Odile a effectivement travaillé à ce que les danseurs aient une conscience de leur

---

[135] Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant, Éditions Stock, Paris, 1931-1992, p 49.

[136] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

mouvement, que leur mouvement fassent voir cet instant de conscience, et ainsi, "arrivent à donner la sensation d'un personnage *suspendu*"[137]. Le fait que le geste conscient d'un danseur soit doublé par un autre danseur, n'intervient ici que pour renforcer cette conscience du monde, de l'autre et de soi, chez les danseurs, mais surtout pour tenter d'interpeller davantage cette conscience chez des spectateurs potentiels. Elle exprime néanmoins combien la conscience, chez Odile, se dit comme un redoublement. Là, les spectateurs potentiels qui eux-aussi, marchent, désignent un objet dans une vitrine ou refont leurs lacets… deviennent des spectateurs et aussi des acteurs à partir du moment où, percevant les mouvements de quelques "Fernand" et donc du monde qui les entoure, ils entrent, par écho, dans la conscience de leur propre mouvement. Changement de nature : l'actant devient acteur et spectateur ; l'activité routinière se transforme en un acte événementiel actif-passif. De même, en tant que spectateur télé-visuel de ces événements filmés, Odile Duboc suscite un regard en dehors de toute focalisation, un regard libre qui voit la globalité de l'image en se penchant sur des détails locaux. Dans cette perception des mouvements de ces autres au quotidien, le spectateur télévisuel, dans une visibilité événementielle, se trouve dans la surprise de percevoir ces mille "Fernands" non-danseurs (qui sont pris, par ce qu'on appelle en psychologie pragmatique, de "synchronicité" ou "d'accordage affectif") ; mille "événements" divers lui sautent aux yeux . Aussi, peut-il sortir du petit écran et se rendre sentant et sensible de la danse du monde. Odile Duboc suscite véritablement une autre réceptivité aux mouvements du monde et c'est cela qui fait toute la valeur esthétique de sa danse.

De même, dans l'exercice du "jeu du leader", qui est d'ailleurs très proche du travail des "Fernand" mais qui en diffère par sa spécificité d'être une improvisation, Odile souhaite exercer la conscience des mouvements propres et l'attention aux mouvements des autres (kinesthésie) en phase avec une perception visuelle qui serait elle-même en phase avec cette autre auditive (écoute des mouvements) et cette autre tactile (sentir l'air et le sol). Esthésie particulière de l'instant-événement.

Le travail d'improvisation est justement, pour Odile, le terrain qui permet de "vivre

---

[137] Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Revue Marsyas N°15, Op.Cit.

l'instant"[138] de manière privilégiée. L'imprévisibilité est bien en effet une dimension élémentaire de l'événement. Mais simplement dans l'instant-événement, il s'agit de se délecter de l'inattendu en comprenant en quoi finalement il surgit tout de même d'un avant et se dirige vers un après. L'instant a ceci de spécifique de ramener, dans le présent de l'instant, le passé et l'avenir. Les temps de suspension sont des temps de com-préhension et de com-pression de ce qui vient de se passer pour aller vers la suite. L'instant présent qui comprime passé et futur permet le passage du passé au futur. "L'apnée est ce temps précieux où je comprends comment je suis et comment ça va chuter". "Toujours, il s'agit d'alimenter dans l'idée du passage d'un mouvement à un autre… de se donner des temps de suspension pour comprendre là où on en est et ce que l'on va faire après"[139]. Le terme de "compréhension" peut s'entendre ici comme ceux d'"écoute" ou de "conscience" qui caractérisent l'instant de la suspension. Il s'agit d'émettre sans prévision (ce que favorise l'improvisation) mais, pour que cette émission soit véritablement une "parole" de sens, "d'entendre" cette émission en même temps que de l'émettre. "Toute improvisation trouve pour moi sa valeur à partir du moment où l'être est dans chaque instant qu'il vit et qu'il découvre sa danse au moment où ça se fait. En révélant ces instants qui l'entraînent à passer d'un chemin à l'autre, il est porteur de sa danse. Je pense que là on commence à entrer dans une danse qui parle et qui parlera à tout le monde"[140]. En bref, se laisser impressionner pour exprimer : l'expressivité de l'instant tient à cette "impressivité" qui comprend l'impression et l'expression.

Mais l'on peut accepter ce terme de "compréhension" aussi, en ce que la conscience de l'instant est une com-préhension du temps dans le sens d'une com-pression du temps. Dans le temps suspendu, si le mouvement au présent est gros de la portée du passé et de celle de l'avenir et a donc ce caractère de temps gonflé et dilaté, il n'en est pas moins compressé et comprimé en un point-instant du temps horizontal. C'est ce qui fait sa maîtrise, sa tenue et sa retenue. "Dans l'instant, dit-elle, il y a cette idée de maîtrise".

---

[138] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

[139] Istres 97.

[140] Propos extraits de discussions enregistrées lors du stage-réflexion organisé, du 20 au 23 septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

C'est que l'événement est d'une certaine façon voulu tant il coïncide avec une activité de la conscience. C'est aussi que l'élan d'une onde coïncide avec le frein d'une autre : le mouvement est aussi une retenue. "Le son ne doit pas moins être tenu dans son extinction que dans sa production et son développement"[141] - Deleuze-Guattari.

Tellement comprimé qu'il contracte dans un "pur présent" les valeurs temporelles telles que le passé et l'avenir, mais aussi le commencement et la fin ; la naissance et la mort. L'instant a une dimension d'éternité, de dédoublement sans fin. C'est cette dimension de geste éternel et aussi d'éternelle reprise, qui peut faire dire à Emmanuelle Huynh à propos de la danse des instants de la deuxième version des Trois Boléros : "La danse a conservé de l'improvisation ce caractère de présent sans trace qui la place d'emblée hors du temps, sans commencement ni fin, dans une éternité que n'entame pas l'achèvement de la musique"[142]. S'il est dit "hors du temps", c'est que plutôt de décrire un temps horizontal, il agit, comme le dit Bachelard dans L'intuition de l'instant, selon un temps vertical : "En tout vrai poème, on peut trouver les éléments d'un temps arrêté, d'un temps qui ne suit pas la mesure, d'un temps que nous appellerons *vertical* pour le distinguer du temps commun qui fuit horizontalement avec l'eau du fleuve, avec le vent qui passe"[143]. En créant du temps vertical dans le temps horizontal, la danse d'Odile Duboc suit, selon nous, expressément une logique poétique du temps : dans la "logique poétique", l'événement qui joint les contraires polaires, s'il n'est pas, certes, un pur accident, reste un événement occasionnel, il ne dure pas, il reste comprimé dans un "instant" c'est-à-dire dans une "coupe" du temps, ainsi, il a cette dimension d'éternité (notons, donc, que malgré toute l'immanence accordée au geste, on débouche alors en dernière instance sur une dimension transcendantale, dont l'idée de verticalité nous donnera bien la mesure).

Dans "l'instant", l'air et l'eau se cristallisent et font miroiter la lumière. L'air et l'eau doivent composer ensemble un alliage événementiel ou, dit chimiquement, un "précipité" événementiel. "L'ambivalence bien nouée se révèle par son caractère

---

141 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Qu'est ce que la philosophie ?, Éditions de Minuit, Paris, 1991, p 155.

142 Emmanuelle Huynh, Duo, Op. Cit.

143 Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant, Éditions Stock, Paris, 1931, 1992, p 49.

temporel : au lieu du temps mâle et vaillant qui s'élance et qui brise, au lieu du temps doux et soumis qui regrette et qui pleure, voici l'instant androgyne. Le mystère *poétique* est une androgynie"[144]-Bachelard. Pour Odile Duboc, comme pour Bachelard, "le but c'est la *verticalité*, la profondeur et la hauteur ; c'est l'instant stabilisé où les simultanéités, en s'ordonnant, prouvent que l'*instant poétique* a une perspective métaphysique"[145]. Le duo des Trois Boléros est complètement construit selon cette verticalité : les deux corps, développant de lentes spirales s'enroulent autour d'un axe vertical imaginaire, transformant leur volume respiratoire en "colonne d'air". Comme les sculptures de Camille Claudel qui l'ont inspiré, le couple-méduse aux tentacules enlacées extrait du sol sa consistance pâteuse dans un mouvement qui semble sans cesse court-circuité, tant il est une éternelle reprise. Cette danse, par sa lenteur et l'espace circonscrit qu'elle utilise, est véritablement une croissance… à l'instar de celle des arbres, qui se répandant au plus profond, s'élève, happés par l'air et la lumière. Pendant la création, Odile Duboc a lu aux danseurs, ces lignes de Sylvie Germain : "Les arbres se tiennent immobiles, à jamais amarrés aux ténèbres du sol par leur longues racines et par le poids terrible de leur propre masse. (…) Ils s'efforcent de croître plus haut, toujours plus haut. Ils se tendant vers le ciel où tournoient les oiseaux, où ondoie la lumière, scintillent les étoiles. Et leurs branches se courbent, alourdis de fatigue, s'enlacent les unes aux autres et se nouent en silence"[146]. Il y a donc une prégnance de la verticalité entendue comme temps vertical chez Odile Duboc, une prégnance du pilier au milieu des spirales. "Ma danse est verticale mais, dans les moments de suspension, cette verticalité devient lyrique par une légère inclination"… déséquilibre stable.

Il nous faut donc éclairer l'ensemble de ces propos en énonçant la structure complète de cette double temporalité : sont considérés, d'une part, un temps horizontal et progressif, celui où l'onde A chemine vers l'onde B (où, donc, les deux ondes sont séparées) et, d'autre part, un temps vertical qui rompt l'enchaînement causal de l'une à l'autre (en liant ensemble A et B), ce temps est dit vertical justement dans le sens où il ne peut pas

---

144 Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant, Op. Cit. p 105.

145 Gaston Bachelard, L'intuition de l'instant, Op. Cit. p 104.

146 Sylvie Germain, Immensités, Gallimard, 1993.

durer, il est exceptionnel et l'instant de l'événement est fugace. Le temps horizontal renvoie à un temps séparateur, à ce temps que construit la connaissance (forcément séparatrice), temps linéaire, divisé, analysable et maîtrisable ; temps chronique. En référence avec les termes qu'emploient François Jullien se basant sur la double conception du temps, dans la philosophie grecque, nous pourrions dire que le temps vertical en alliant ce que la métaphysique grecque a séparé, c'est-à-dire l'intelligible et le sensible, en faisant, par cette alliance, remonter le corps à la conscience ou en faisant descendre la conscience dans le corps, renvoie au temps de Kaïros : "le temps de l'occasion"[147] où, "par hasard ou par art", les deux instances séparées viennent se rencontrer, pour un moment, et se seconder l'une l'autre, dans l'action. Or, loin de substituer complètement et continuellement un temps "kaïrique" de la coexistence des contraires au temps "chronique" de leur séparation, les deux temps apparaissent dépendants l'un de l'autre : la séparation fait exister l'union, et inversement. Si bien que le temps esthétique jaillissant ne se comprend que sur le fond d'une pensée du temps chronique (ce que le terme physique "d'instant" dit bien) et donc aussi sur le fond d'une pensée transcendantale. "Conçue comme rencontre, dit François Jullien, l'occasion élève le moi au-dessus de lui-même, le tend au-delà des limites attendues - jusqu'au sublime ; elle fait aussi sortir le temps hors de lui, elle le rend inouï : s'ouvre un espoir insoupçonné, s'offre le frôlement d'un dehors - naît un vertige. En créant la chance d'une effraction, cette occasion est aussi occasion de liberté, elle affranchit les possibles. La rencontre-événement ouvre la possibilité d'un dépassement"[148]. Ce "dépassement" ne se dit pas tant comme continuel "passage" (comme nous le verrons plus loin dans d'autres danses) mais bien, dans la dimension d'un "temps vertical" ou d'une danse "verticale", comme une élévation vers un autre monde. Nous ne pouvons qu'inscrire les "instants-événements" de la danse d'Odile Duboc dans le cadre d'un désir transcendantal, c'est-à-dire aussi dans le cadre d'une métaphysique à la recherche de l'Etre (ce que disait aussi Bachelard par cette assertion "l'instant poétique a une perspective métaphysique").

En effet, si le temps enchaîné horizontal et fluidique, pivote de 90° comme pour faire jaillir plus que pour faire s'écouler, c'est que le mouvement à temporalité horizontale,

---

[147] François Jullien, Traité de l'efficacité, Grasset, Paris, 1996, Chapitre V "Structure de l'occasion", p 79.

[148] François Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 101.

veut s'auto-conserver. Ne pas jeter, se jeter à corps éperdus, mais se pro-jetter en récupérant, en se récupérant, là est l'insistance d'Odile Duboc dans ses cours. De même, Odile accorde une attention particulière, en improvisation, à ce qu'elle appelle "le premier jet", ce premier mouvement qui apparaît et qui doit être expressément "récupéré". Dès le premier mouvement, il s'agit "d'entendre, de préserver une mémoire (rythmique et/ou spatiale)", de commencer en conservant. L'origine du mouvement est un déclencheur de variation mais en même temps, ce déclencheur doit donner dans la variation, constamment son écho. L'instant labile et fugace, pour Odile Duboc, doit avoir une "durée" : comprenons ici non seulement que l'élan d'une onde doit se commuter avec une onde qui la freine et résiste à son élan, mais aussi que l'instant labile prétend à la conservation. Faire du mouvement le plus fugace et éphémère, un art… un art justement en tant qu'il a, selon Deleuze-Guattari, le pouvoir de se conserver, aussi éphémère soit-il : "Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, *dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée*"[149]. L'instant de la danse est, chez Odile, cette durée qui voisine avec la dureté statuaire ou l'immobilité de l'instantané photographique.
L'instant est donc conscience, et la conscience irradie par redoublement, ré-cupération multiple, re-prise d'une sensation déjà pourtant réfléchissante. C'est cette sensation de la sensation qui se régénère en se récupérant à l'infini qui produit comme une "aura poétique" dans les mouvements que crée Odile Duboc. Odile Duboc crée des mouvements *photogènes* par le redoublement sensible ; là le mouvement est lisible, visible en se redessinant sans pourtant repasser dans les mêmes traces.

Odile Duboc a toujours été fascinée par la photographie : "ma fascination pour la carte postale tient à ce que c'est un instantané entre passé et futur. Il y a du mouvement dans ce que fixent Doisneau et Cartier-Bresson"[150]. Aussi, cette fascination ne concerne pas toute la photographie fut-elle instantanée ; mais justement celle qui suspend le temps et fait événement. Celle où l'artiste repère dans le monde fluant les mouvements suspendus et qui, dans l'instant de ce temps de pause, s'impressionne et l'impressionne en s'auto-conservant… les photos de Jacques-Henri Lartigue, de Robert Doisneau, de Cartier-

---

149 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ?, Op. Cit. p 157.

150 Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 34.

Bresson, de Koudelka, de Ribout (Photos que justement elle insère dans la version filmée d'Insurrection (1989) : Violences civiles 1990).

Soit Pierre-Henri Lartigue lorsqu'il était petit : "Je fermais à demi les yeux, il ne restait plus qu'une mince fente par laquelle je regardais intensément ce que je voulais voir. Ensuite, je tournais trois fois sur moi-même et je pensais qu'ainsi, j'avais attrapé, pris au piège, ce que j'avais regardé, que je pourrais garder indéfiniment non seulement ce que j'avais vu, mais aussi les odeurs, les bruits. Bien sûr, à la longue, je me suis aperçu que mon truc ne marchait pas, c'est alors seulement que je me suis servi d'outils techniques pour y parvenir"[151]. Se laisser impressionner par une image du monde (esthésie) coïncide alors avec s'impressionner soi-même par un mouvement de corps (trois tours accélérés) en vue de conserver la première impression. L'expérience de jeunesse de Lartigue et que rapporte Paul Virilio nous intéresse justement au titre de cette liaison qu'il fait entre un mouvement corporel et une double impression lumineuse , une qui se confond avec une réceptivité sensorielle intense, l'autre qui est un piège, une capture. Le sentir devient ici un "capter". Et la photographie de Lartigue retiendra cette corporéité suspendue ; c'est celle-ci qui fait que l'image, piégée, se conserve, plus encore que le support photographique qui dure. Comme dans cette photo "L'envol de Bichonnade" (1905) que commente Odile Duboc : "Le corps suspendu dans l'espace occulte en partie la rampe de l'escalier, mais laisse voir chaque marche. Instant unique où fixer cette image, à jamais"[152]. Le moment quelconque devient un instant événementiel mais cet événementiel a le goût de l'éternel, par le fait d'un corps sensible qui cesse d'enregistrer, de sentir pour capter. Soit encore Robert Doisneau : "La photo pour moi ça a été ce moment de bonheur, on est dilaté devant ce qui vous entre par les yeux, on veut le conserver, c'est "Monsieur le bourreau encore un moment s'il vous plaît". La magie, dont parle souvent Odile Duboc, et qui caractérise bien les photos de Doisneau, s'exprime toujours selon la thématique de l'apparition et de la disparition de l'être. L'instant est magique parce qu'il apparaît, certes, mais aussi, parce que, dans son apparition résonne sa disparition imminente. L'instant esthétique, chez Odile Duboc, fait résonner la disparition même : d'une part de l'esthésie, lorsque les sens retournent à un

---

151 Paul Virilio, Esthétique de la disparition, Livre de Poche, Essais, Paris, 1994, p 14.

152 Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 54.

enregistrement selon le mode de l'utilitaire du temps où s'enchaînent les actes ; d'autre part, et, tenant compte que cette disparition n'est qu'une accentuation de la première, celle des sens même ; autrement dit, lorsque la disparition des sens coïncide avec la mort ultime du corps. L'instant est dit extrêmement vivant parce qu'il est comme une naissance qui résonne avec la mort extrême. "Les temps de suspensions, dit-elle aux danseurs, sont des temps morts et en même temps complètement vivants"[153]. Odile Duboc retrouve dans les écrits de Maurice Blanchot cette expérience-limite où le vivant s'enlace avec le silence essentiel. Là, le sentir comme instant esthétique advient parce qu'il est promis à la disparition comme "l'homme qui se pend, après avoir repoussé l'escabeau sur lequel il s'appuyait encore, dernier rivage, au lieu de ressentir le saut qu'il fait dans le vide, ne sent que la corde qui le tient, tenu jusqu'au bout, plus que jamais attaché, lié comme il ne l'a jamais été à l'existence dont il voudrait se détacher, lui aussi se sentait au moment où il se savait mort, absent, tout à fait absent de sa mort"[154].

L'instant esthétique apparaît et se fait le lien, le virage acméïque entre deux ondes justement parce qu'un mouvement se dirigeant selon une seule, court à sa perte. En contrebalançant et en liant une onde par une autre opposée, l'instant apporte l'extrême sursaut de vie dans le voyage mortifère de l'onde isolée. Il nous faut considérer ces dangers que la danse d'Odile Duboc, comme une "parole blanche, parole de l'approche"- Blanchot, ne cessent de frôler et d'éviter. Le corps du geste, le corps de l'air a ce danger d'être ce corps hors de la matérialité du monde, ce corps en survol, grand spectateur du monde, obsessionnel qui, gazéifié, éthéré, sublimé, par cette séparation, le réduit alors à l'état d'objet catégorisable et solide. Sujet transcendantal qui distingue l'immatériel et le matériel. La différenciation conduit alors à la séparation irréductible entre le corps et l'esprit. Ce mouvement de sublimation de l'onde aérienne conduit à la dématérialisation du corps : le corps s'évapore, et la séparation est mortifère. Mort verticale. L'onde liquide intervient alors comme un frein, une résistance à cette tendance transcendante qui sublime et solidifie dans une néantisation de la sensorialité. Comme état intermédiaire, elle ramène le médium : ce corps qui est vivant parce qu'il s'allie.

Lorsque c'est l'onde liquide qui prend le pas, le corps court à sa perte, non plus par

---

[153] Istres 97.

[154] Maurice Blanchot, Thomas L'Obscur, Gallimard, Paris, 1950, p 39.

séparation, mais par fusion : il se liquéfie, se mélange jusqu'à se confondre. Il meurt de cette "mort qui coule comme du fromage"-Sartre. L'onde aérienne est alors ce qui le retient, ce qui le charpente, ce qui le rattache en inscrivant au lieu du mélange des éléments structurants et séparateurs. Selon l'espace, la trace résonne avec un surlignage, les traits avec un effacement dans l'Un. Selon le poids, le "pousser" aérien résonne avec un dissocier, une instance du "réel" selon Lacan, une loi qui peut abstraire définitivement. Tandis que "l'aller vers" aqueux résonne avec un "avec" comme avec un pacte qui peut soustraire aussi définitivement.

On ne peut absoudre cette relation avec la mort de la danse d'Odile Duboc, de là sa qualité remarquable de silence. De là aussi, sa qualité de parole, lorsque justement les instants de suspensions connectant l'air et l'eau connecte aussi la vie parlante à la mort silencieuse ; ce sont ces instants qui font parole sur fond de néant. Les mouvements-instants ne cessent de naître, de commencer au bord de la mort et de leur fin ; tout comme ils ne cessent de mourir, de finir quand ils surgissent. On voit ici que par l'alternance air-eau, Odile Duboc évite ces deux dangers mortifères mais cette alternative n'en est pas pour autant toute détachée d'une logique alternante qui est réinvestie et qui se forge sur ces oppositions qui apparaissent comme d'autant plus existentielles : séparation-union, apparition-disparition. L'instant-événement lui aussi apparaît et disparaît.

Le temps horizontal est donc, chez Odile Duboc, discontinu : il fait alterner des mouvements-passage où les ondes se composent et de mouvements-instants où le composé surgit. Souvent, par exemple, attirée par un point du monde, elle tourne son regard, sa tête dans cette direction précise (onde air) ; l'attirance entraîne le buste auquel vont résister les jambes, les pieds qui s'enfoncent dans la terre (onde eau) ; le corps est alors amené dans une suspension (composé air-eau et chiasme sensoriel). "J'aime les obliques. Ma danse est verticale mais, dans les moments de suspension, cette verticalité devient lyrique par une légère inclination. Le lyrisme tend vers un futur proche. Je cède à un attrait. Cela penche"[155]. Penchant des sens, du sens, logique poétique. Mais, tout élan est retenu par un frein. "Les bras rejetés en arrière, le corps tendu vers l'avant ; les

[155] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

oppositions de forces me rendent heureuse"[156]. L'élan freiné débouche sur la suspension qui, comme instant poétique, est instant de bonheur. Puis il disparaît lui-même lorsque un autre onde prend le pas. L'instant est lui-même pris dans une structure bipolaire selon la thématique apparition-disparition, présence-abscence. *L'écart*, le creux qui fait les pôles apparaît comme le mobile du mouvement dansé.

Cette structure, issue de la corporéité même d'Odile Duboc, évolue en degré : Odile Duboc recherche de plus en plus les instants. Ainsi, les temps de composition qui aboutissent à l'instant du composé deviennent de moins en moins longs, et les temps de suspension de plus en plus longs. Tant est si bien que de 1980, année de sa première chorégraphie à aujourd'hui, la *danse des passages*, des flux et des reflux, devient une véritable *danse des instants*. A un flux en vague qui pouvait caractériser sa danse, se substitue un flux clignotant comme fait par de minuscules petites vagues, phrasé oscillant de plus en plus imperceptible, comme " à peine cerné dans sa palpitation par d'imperceptibles charnières".

"La danse, c'est comme une grande symphonie… ce sont des moments joyeux, des moments tristes, des moments de suspension, beaucoup de suspensions…"[157], dit-elle, alors qu'elle créait Projet de la matière (1993), pièce où cette danse des instants est complètement affirmée. C'est avec Insurrection, pièce créé en 1989 pendant le Bicentenaire de la Révolution et qui a placé véritablement Odile Duboc comme une chorégraphe au premier rang de la danse contemporaine, que la danse des instants comme danse des événements se déclare. Il s'agit ici délibérément de faire basculer le temps horizontal, nombré, mesuré correspondant à un espace rectiligne et frontal. Par un soulèvement insurrectionnel où l'accident (une danseuse qui tombe) fait événement, les danseurs se dé-mécanisent peu à peu, détraquent le mouvement d'horlogerie des corps, et se risquent à l'improvisation. "Tout ordre institué porte en lui-même des gestes de révolte. Il existe un phénomène qui bouscule miraculeusement la monotonie de notre quotidien en lui insufflant des bouffées de sensations si fortes qu'elles nous poussent à

---

156 Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

157 Odile Duboc, Danse et Pensée, GERMS, Op. Cit. p 246.

vouloir en inscrire les origines par quelque moyen que ce soit"[158]. La danse affirme alors la suspension, elle entre dans celle de l'instant-événement qui se donne comme un instant-révolution. Elle écrit en 1989 : "Ce jour veut que je parle et que l'on reconnaisse mon langage" ; il s'agissait, en effet, de faire de sa danse un "événement".

La deuxième pièce qui constitue un tournant dans son œuvre est justement celle où l'événement, maintenant affirmé, prolifère durant toute la pièce en explorant de plus en plus la fragilité de ces moments intenses et intensifs. Les instants de révolution sensorielle vont se multiplier comme autant de petits clics et de petits déclics. Avec Projet de la matière (1993), l'ensemble de la danse composée a surgi vraiment de l'improvisation des danseurs et sauvegarde cette présence des instants-événements. La pièce entière semble être une suspension, tellement que le spectateur sortant peut être tel qu'à la sortie d'une hypnose ; son applaudissement a alors moins la fonction de félicitation que celle d'un "auto-réveil" hypnotique. En parlant du travail sur les éléments qu'Odile a fait sur cette pièce avec les danseurs, elle va même jusqu'à dire qu'"elle est tout le temps en apnée"[159]… réalité respiratoire où les temps d'inspir ou d'expir proprement dits s'écourtent au profit de la durée du composé apnéïque inspir-expir. Comme une apnée du diaphragme de l'appareil photographique. Danse de petits déclics et de petits clics.

La danse des instants ramène de plus en plus ce lien de la danse et de la photographie ; là, comme le dit Roland Barthes pour la photographie, "l'immobilisation du Temps ne se donne que sous un mode excessif, monstrueux : le Temps est engorgé (d'où le rapport avec le Tableau Vivant, dont le prototype mythique est l'endormissement de la Belle au Bois Dormant)"[160]. Mille petits clics comme un grand clic extrême qui éteint-allume. Ophélie, dans l'eau, est son aphélie ; Icare, dans l'air, atteint un trou noir. Dans la danse d'Odile Duboc, comme dans la photo, il y a aussi "comme un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un *arrêt*"[161]. Ce qui fait "arrêt", c'est

---

158 Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit. p 83.

159 Odile Duboc, Danse et Pensée, GERMS, Op.Cit. p 247.

160 Roland Barthes, La chambre claire, Notes sur la photographie-Cahiers du Cinéma, Gallimard Seuil, Paris, 1980, p 142.

161 Idem. Barthes, p 142.

cette récupération auto-conservante et aussi, cette autre notion voisine de "résistance", de "frein" au mouvement qui s'élance : l'élan d'une partie du corps coïncide alors avec le frein d'une autre. De même, la basse continue obsessionnelle du Boléro de Ravel, qui est la musique répétée trois fois des Trois Boléros (1996), constitue une résistance implacable au crescendo de la mélodie. La danse, elle aussi, résiste à l'élan de la musique et sont finalement, toutes deux, dans cette logique de l'élan-frein ; l'élan-frein où résonne la naissance entremêlée avec la mort. La musique mais aussi cette réflexion de Vladimir Jankelévitch l'ont interpellé : "Le Boléro de Ravel (…) renaît mille fois de ses cendres jusqu'à la modulation finale en mi ; mais l'hypnose, puis le vertige que cette monotonie provoque, tiennent à la progression magique du mouvement stationnaire. L'exaltation née de ce ressassement cache une sorte de crescendo réprimé, un crescendo contenu et retenu qui monte irrésistiblement, comme une marée, à l'intérieur du mouvement uniforme, tout en restant sur place. C'est ce qui rend fascinante l'immobilité obsessionnelle du Boléro"[162]. Ce que retient Odile Duboc de cette citation, et "qui semblaient formuler si clairement un désir personnel et spontané de chorégraphe", sont, moins que "les notions d'hypnose, d'exaltation et de crescendo" qui, non reliés à l'exactitude dont nous parlions à propos du vertige, ôterait à sa danse toute son extrême finesse dans sa notion de "tension dramatique", mais ceux de "répétition", de "marée" et surtout de "progression magique du mouvement stationnaire", formule qui relate véritablement sa danse des instants. Afin de contenir encore ce que le crescendo de Ravel peut avoir d'exaltant, les danses de la deuxième et de la troisième version ont été construites sur ce thème de la résistance ; "des résistances à l'appel et de l'espace face au crescendo implacable du Boléro"[163]. L'élan est d'autant plus élancé qu'il met l'accent sur sa condition de possibilité dans ce qui le leste (une partie du corps, la terre ferme), et dans, finalement, *ce qui reste*.

Aussi, ne peut-on pas à proprement parler de fluidité de cette danse, tant le temps n'est pas *lisse* ni même *plissé* mais proprement *strié* , fait de mille petites fentes, fissures, ou césures. Odile Duboc dit, elle-même : "Souvent, on dit que ma danse est fluide mais je

---

[162] Jankélévitch et Berlowitz, "Quelque part dans l'inachevé". Citation incluse dans le dossier de presse des Trois Boléros.

[163] Dossier de presse des Trois Boléros.

ne le pense pas". En effet, Odile Duboc inscrit "l'arrêt" au sein du mouvement. Par ses références photographiques, on voit combien le temps du geste poétique compose à la fois avec un temps esthétique et avec un temps chronique. Ses notions d'instants suspendus, de résistance et de mouvement rejoignent la conception du mouvement chez Rodin (maître, il va s'en dire, de Camille Claudel dont les sculptures procèdent, comme chez Ravel, de la même logique de résistance poétique qu'Odile Duboc ; sculptures de Camille Claudel qui ont d'ailleurs inspiré la danse de la deuxième version des Trois Boléros). Rodin dit : "Ce qui donne le mouvement, c'est une image où les bras, les jambes, le tronc, la tête sont pris chacun à un autre instant, qui donc figure le corps dans une attitude qu'il n'a eu à aucun moment, et impose entre ses parties des rapports fictifs…"[164]. Le danseur, comme le dit Merleau-Ponty à propos des photographies réussies, a "un pied dans chaque instant" et c'est "cette ubiquité temporelle du corps qui fait que l'homme *enjamb*e l'espace" et aussi, se met "à enjamber la durée"[165]. Or, à la différence de ce dernier propos de Merleau-Ponty, la danse d'Odile Duboc n'enjambe pas les intervalles ; elle est plutôt comme cet Achille de Zénon d'Elée qui ne rattrapera jamais la tortue mais qui s'y essaie. Le flux de la danse des instants d'Odile Duboc contient d'infimes petites saccades comme d'infimes petits sauts ou petits tressauts. Les corps de cette danse vibrent, tressaillent au seuil de l'imperceptible. La danse d'Odile Duboc crée un espace-temps stroboscopique, une stromboscopie du réel, un clignotement entre le réel, l'imaginaire et le symbolique.

On pourrait parler alors de flux *piqué* tant aussi bien dans le sens de ces mille petits pics-instants que le corps contient et que la danse révèle, que dans le sens où on l'accorde en photographie, c'est-à-dire quand la multiplicité des grains confèrent à la netteté et à la précision d'infimes détails.

La suspension du temps va se jouer dans l'espace : l'instant va "faire entrer la lumière et le vent"[166]… formule courte d'Odile Duboc elle-même, et qui semble la plus définitoire de sa danse.

---

164 Merleau-Ponty, L'œil et l'Esprit, Gallimard, Paris, 1964, p 78-79.

165 Idem. Merleau-Ponty.

166 Odile Duboc, "Faire entrer la lumière et le vent", Revue Marsyas N°15, Op.Cit.

Mouvement, sensation et affection.

En reprenant l'opposition que fait Odile Duboc entre "conscience" et "sensation" et aussi entre "sensation" et "mouvement" que nous avons présenté au début de ce texte, il est clair que ces deux termes entrent dans une tension élastique à l'instar de l'air et de l'eau. Le mouvement conscient est lié à une intentionnalité qui se dirige vers le dehors ; la sensation à une intentionnalité dirigée vers le dedans ; le mouvement-sensation, comme intériorité extériorisée ou comme extériorisation intériorisée, comme encore réceptivité active ou activité réceptive intervient, dans l'instant d'une réunion qui fait l'événement dansé. La logique est celle d'une séparation binaire préliminaire et d'une union qui, comme tout mariage qui commence, est un événement. En dehors de cet instant, le mouvement et la sensation, bien que reliés vivent un décalage tensif ; le sentir qui surgit de l'extérieur et le sentir qui surgit de l'intérieur se courent après avant d'entrer en phase de résonance. Or, parce que le mouvement-sensation qui se crée alors n'annule pas le rapport tensif entre les deux pôles mais au contraire le fait exceller, la tension en mettant à jour toujours ce qui reste, retient ou résiste au mouvement, sommes-nous enclins à définir la danse d'Odile comme un mouvement du désir qui se crée par la définition d'un manque, d'un creux. La danse d'Odile Duboc a ceci d'extrême qu'elle essaie de conjurer le manque, la fêlure, en le multipliant en mille petites césures.

La tendance à l'arrêt de la suspension-instant est donnée justement par la tendance à la fixation de l'auto-affection de la sensation qui, au lieu d'aller, par son mouvement de réflexion déviante, franchement ailleurs, tend à redoubler son cercle en une spirale infinie. Désir d'éternité comme d'immortalité. Le mouvement de la sensation se décentre tout en gardant le centre de la spirale. En ce corps qui se sent dans l'écho sans cesse renouvelé de sa première sensation (d'où cette attention particulière donnée au "premier jet"), se dessine un centre de rayonnement que le danseur désigne en tournant autour. C'est l'inscription monumentale et fugitive de ce centre d'eccéité qui lui permet d'entrer dans sa propre parole et d'être une parole imperceptiblement tremblotante, immensément attendrissante.

Aussi, selon cette structure bipolaire tensive, les sens se trouvent assignés à des lieux de résidences privilégiées même s'ils tendent à être délogés de ces résidences par

l'opération des croisements. Le regard apparaît comme le sens le plus prégnant pour réaliser ce mouvement vers l'autre extérieur (ainsi, le regard est-il lié à la "conscience") tandis que le sens kinesthésique est celui qui réalise principalement la sensation qui se courbe vers l'intérieur (ainsi, le sens kinesthésique n'est-il pas lié à la conscience). Or cette assignation des sens à une modalité sensorielle et qui demeure intacte dans la pensée d'Odile Duboc, ne va pas de soi dans toutes les danses ; nous verrons combien cette assignation, au demeurant très culturelle, est au contraire complètement déconstruite, par d'autres chorégraphes et pédagogues. Lorsque le regard et la kinesthésie entrent en résonance, Odile Duboc parle d'écoute : seule "l'écoute" a ce pouvoir synesthésique de commuter l'intérieur et l'extérieur si bien que l'être qui écoute est celui qui, tout en cédant à une attirance extérieure n'en est pas pour autant possédé, mais reste présent dans son être ; qui, encore, tout en étant présent dans son être n'en est pas pour autant déserté mais s'écoute lui-même comme un autre, fait entrer de l'être autre en soi : ni déserté, ni possédé, il est "habité". C'est donc l'écoute, complètement détournée de son sens commun, qui devient le concept opératoire désignant cette sensorialité vibrante, membranique entre l'intérieur et l'extérieur. Cette phénoménologie des sens accorde finalement au sens de la vue le pouvoir d'être le sens pivot entre le dehors et le dedans, selon que le regard s'ouvre ou se ferme au monde. La dialectique intérieur/extérieur renvoie alors à un être qui se reprend sans cesse et s'ouvre au monde, en un mouvement oscillatoire mais non fluide qui constitue la musique de sa danse.

Alternance et résistance entre une projection (du corps regardant) et un recueillement (du corps se sentant) qui n'est pas sans faire penser aux oppositions élaborées par maintes fondateurs de la danse moderne et contemporaine : la tension/abandon de Delsarte, le ramasser/disperser de Laban, le contract/release de Martha Graham ou le fall/recovery de Doris Humphrey. De même, nous aurions pu faire converger cette densification tonique (par le regard) du corps au monde qui s'envole et cette dilatation tonique qui correspond à une sorte de dilution et d'abandon au monde, avec les propos sur la flexion et l'extension, tenus par la psychophysiologie (notamment de Goldstein). Mais ce qui crée une esthétique est moins l'existence de deux pôles que les rapports qu'ils entretiennent. Entre les deux pôles, Odile inscrit de la résistance et de l'attirance que ce soit dans la succession des passages ou la simultanéité des instants. (comme le font aussi, à leur manière propre, les théoriciens et les praticiens du mouvement que

nous venons de citer).

Les corrélations que l'on pourrait faire avec la danse conceptualisée d'Odile Duboc seraient nombreuses et issues de champs épistémologiques multiples : psychanalyse (Anzieu, Sami-Ali, Sibony), psychophysiologie (Goldstein), phénoménologie (Straus, Maldiney ou Dufrenne) ou philosophie de "l'événement" comme celle d'Alain Badiou. Il a été de notre volonté de justement ne pas coller à cette logique de la danse d'Odile Duboc, des conceptualisations qui l'auraient, par enfouissement, dénaturées (ces liens conceptuels seront explorés dans notre premier commentaire). Il n'empêche que le concept d'écoute, comme dialectique entre le dedans et le dehors, est une convergence avec celui du "moi-peau" de Didier Anzieu : au sein du désir de toucher, il y a "l'interdit de toucher" qui constitue le mouvement de l'attouchement comme celui de sentir. De même, comment ne pas également faire ce rapprochement de la rythmicité apparition/disparition de la danse d'Odile Duboc et du "Fort/Da" freudien. Les instants-événements sont ces petites bobines qui oscillent entre l'être-là et l'être-plus-là qui permettent le mouvement d'ici à là, en inscrivant, d'ici à là, une coupure. La corrélation avec la psychanalyse paraît intéressante parce que justement celle-ci tend à instaurer des rapports tensifs entre les concepts opératoires qu'elle détermine. Ici, entre la dilution, l'enfouissement, la descente, l'obscurité, la fusion du corps-méduse et entre la sublimation, la prestance, l'ascension, la séparation du corps-oiseau, il y a le mouvement désirant qui doit résister aux trous de jouissance que sont l'un ou l'autre pôle dans leur exclusivité. "Ne cède pas à ton désir même pour ta jouissance"-Lacan. C'est le "désir" qui fait le mouvement, et Odile ne cesse de le dire mais ce désir est un élan-frein, tellement que l'on pourrait dire, avec Lacan, que l'être de la danse d'Odile Duboc, se désigne comme "sujet barré", divisé, et se négocient entre les deux membres de la coupure. Le sujet de la danse naît mais ne cesse d'être "refendu" par le champ de l'Autre ainsi il s'altère… (comme sa matière). C'est cette coupure-lien qui est sans cesse réinstallée et se rejoue sans cesse dans la danse d'Odile Duboc. La danse des instants rejoue la "métaphore primordiale" du stade du miroir lacanien où le sujet s'anticipe lui-même et se re-présente dans la forme d'un corps toujours radicalement autre que lui. Là aussi, l'ouverture est en même temps fermeture, dans la mesure où au moment même où il est question que le sujet advienne par une stricte intimité avec lui-même, il disparaît en se faisant Autre : l'intimité comme une étrangeté. Lacan : "Vous comprenez

également que si je vous ai parlé de l'inconscient comme de ce qui s'ouvre ou se ferme, c'est que son essence est de marquer ce temps par quoi, de naître avec le signifiant, le sujet naît divisé. Le sujet, c'est le surgissement qui, juste avant, comme sujet n'était rien mais qui à peine apparu se fige en signifiant"[167]. C'est ce point de soudure qui est en même temps une coupure qui fait événement primordial. Sur le fond de ce paradigme psychanalytique, nous pourrions tout à fait ajuster la danse d'Odile Duboc et les concepts de sa danse à la logique de l'être qu'expose Daniel Sibony dans son ouvrage intitulé "Entre-deux", et dont il fait dériver, par excellence, l'être dansant, dans son ouvrage "Le corps et sa danse". La "coupure d'identité" (que nous trouvons dans l'instauration de deux pôles) se fait "ouverture d'altérité" : "La danse fait jouir une différence - un mouvement différentiel au cœur du champ narcissique, en plein dedans. Et elle en fait un support de l'effet hypnotique répondant au trauma originel. (…). Cette jouissance narcissique d'objet se cherche à travers ses décombres, ses éclats, ses fissures, dans le mouvement alterné entre le même et l'autre, entre identité et différence. Et quand le danseur devient ce pour quoi il danse, ce à quoi sa danse s'adresse, il devient à la fois ce qu'il est et ce qu'il n'est pas ; il naît à la cassure entre l'être et ce qui est ; entre ce qui est et l'être qui l'excède"[168] . Là, comme l'exprime aussi la perspective lacanienne, le sujet se définit dans le paradigme d'une métaphore ("je suis comme X" qui résonne avec une coupure d'identité : c'est-à-dire qu'à la fois, le "je" est "X" et le "je" n'est pas X) ; cette métaphore existentielle et primordiale qui fonctionne comme une béance ouvre alors sur l'espace de l'enchaînement syntagmatique ("chaîne signifiante" lacanienne) des multiples "métonymies", qui interviennent comme des multiples substituts à cette cassure première, et qui lui font écho toujours différemment. C'est aussi dans cette référence au jeu du symbolique sur fond de jeu littéraire que nous parlons de "geste poétique", et dans cette référence à la logique de l'être exitant à partir d'un écart producteur (et que définit la psychanalyse) que nous parlons de "logique du geste poétique". "La danse, continue Sibony, intègre dans l'espace narcissique la faille qui en fait le paradoxe ; qui permet d'avoir un corps, et d'être un corps, de conjoindre ces deux niveaux de corps, dont chacun doit "répondre". Cette faille originaire, c'est ce

---

[167] Jacques Lacan, Séminaire XI, "Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse", Seuil, Paris, p 181.

168 Daniel Sibony, Le corps et sa danse, Seuil, Paris, 1995, p 148.

qui permet au corps de se perdre et de se retrouver. Donc d'être et d'avoir une mémoire, de jouer dans le Temps"[169]. Les "instants-événements", les petites "charnières" que nous avons repérés dans la danse d'Odile Duboc, séparent deux polarités en même temps qu'elles les rattachent ; les petites "charnières" sont ces "événements d'une coupure-lien", qui rejouent sur des modes différents ces "instants" originaires de la fissure. La danse des instants déploie l'événement de "l'entre-deux" qui intègrent aussi bien la naissance du sujet que sa mort : "entre-deux de type vie-mort", écrit Daniel Sibony, dans son ouvrage intitulé "L'entre-deux" : "L'événement critique a lieu quand du vivant devient mourant, et quand à partir du mourant, se produit, sous une forme ou une autre, du vivant, de l'autrement vivant". Les divers entre-deux ("entre-deux vie et mort", "entre-deux amoureux", "entre-deux-femmes", "entre-deux-langues"… qu'analyse Daniel Sibony) sont, en dernière instance, des figures (métonymiques) de "l'entre-deux crucial" qui a fait la coupure originelle de l'être : "les entre-deux sont des *figures de l'origine* - des dissipations de l'origine : celle-ci est trop brûlante et traumatique pour être vécue en tant que telle. Elle nous revient et nous invite à reprendre contact avec elle sous la forme d'un entre-deux, la seule qui soit accessible. L'origine, comme horizon, nous suit quand on la fuit, s'éloigne quand on y revient, et ses *éclipses ou retours* se marquent non par une donnée pure, unique, mais par deux moments, *deux* instances, *entre* lesquelles on est pris, on se retrouve pris, souvent à son insu"[170]. De la même façon qu'Odile Duboc fait cette coïncidence entre une danse des instants et l'avènement de la lumière, Daniel Sibony exprime cette idée que "la lumière elle-même est originaire dans la texture de l'espace, dans sa constitution"[171] et que "le corps dansant renouvelle la création - de l'univers, et donc du temps- en commençant par la lumière… La venue (du corps dansant) est une mise en lumière qui ouvre un cycle de temps, un espace *momentané*. L'acte créatif est de prélever cette lumière - ces mots, ces gestes, ces actes-, de les prélever dans un chaos originel et toujours là - à l'origine des prélèvements articulés qui créent nos œuvres et nos langages"[172]. Par le geste dansant, continue

169 Daniel Sibony, Idem, p 150.

170 Daniel Sibony, Entre-deux, l'origine en partage, Op. cit, p 16.

171 Daniel Sibony, Idem, p 17.

172 Daniel Sibony, Le corps et sa danse, Op. Cit. p 140.

Sibony, "le corps prélève de la présence, il fait exister l'instant, le grain du temps, le pur objet sujet au temps, saturé de temps.(…) Il s'agit d'une *construction de l'instant* que constitue le corps naissant, apparaissant à travers ses disparitions, (…) l'*instant* apparaît comme concentration soudaine d'énergie, quand passe un geste qui dénoue l'emprise d'un autre, ou *fait sauter* une routine, une fixation"[173]. Ce que donne à voir la danse des instants d'Odile Duboc, ce sont justement mille et une petites secousses, comme mille et un petits "sauts", comme mille et une petites lumières qui s'éclipsent, reviennent… miroitent.

Les corrélations que l'on pourrait faire entre les propos de Daniel Sibony et la danse d'Odile Duboc, seraient multiples tant les deux discours semblent procéder, en effet, d'une logique analogue. Mais, la dialectique psychanalytique nous intéresse moins pour ses développements que pour sa logique, en ce que l'être-désirant qu'elle définit apparaît désirant du fait d'un manque-à-être… et précisément d'un manque à être un sujet transcendantal. Le mouvement désirant d'Odile Duboc met en scène ce ressaisissement-dessaisissement du sujet dans l'Autre qui altère et identifie sur fond de négativité. Comme le dit Deleuze, le mouvement du désir est, ici, un "désir comme manque"[174]. Michel Bernard rappelle avec Deleuze-Guatarri que "la théâtralité du jeu du Fort-Da a pour seul moteur et postulat la négativité du manque inhérent au désir et à la douleur et à la dualité du signe"[175]. Dans ces instants où les deux pôles se croisent ou ces moments, qui équivalent à la condition de possibilité d'existence de l'événement où les deux pôles se courent après, il y a toujours une onde qui résiste à la fuite d'une autre. C'est là où nous faisons intervenir, dans le mouvement de la danse d'Odile Duboc de *l'affection* au sens où justement tout mouvement se dit aussi par son empêchement. La danse d'Odile Duboc est *dramatique* parce que sur la ligne de fuite du mouvement, il y a toujours un point qui est un empêchement qui apparaît comme la condition même de possibilité du mouvement désirant. Pour reprendre encore le discours de Daniel Sibony : "Se trouver en proie à l'être, c'est affronter un *traumatisme*. Le corps dansant veut jouer ce trauma et le déjouer. L'émotion, c'est ce qu'un corps va faire à partir d'un trauma ;

---

173 Daniel Sibony, Idem, p 190.

174 Claire Pernet, Gilles Deleuze, Dialogues, Champs Flammarion, Paris, 1996.

175 Michel Bernard, Le corps, Éditions du Seuil, Paris, 1995.

comment il va répondre à ce *trou d'être* par quoi l'être se manifeste, et que j'appelle son *manque-à-être*"[176]. Aussi, la positivité de "l'événement" se fait toujours sur fond de négativité. D'ailleurs, toujours, dans l'expression verbale de son mouvement, il s'agit de faire ou d'être "ni… et ni… mais les deux en même temps". Il n'empêche que toute union qui apparaît garde les traces de la séparation, par sa disparition. C'est ce jeu d'alternance entre l'être (le moi) et un alter qui à la fois fixe et déloge qui fait alors la danse. La tensivité dansante que crée Odile Duboc contient tout autant que l'altération, le désir d'une non-altération, le désir du mouvement et le désir d'un non-mouvement (d'une fixation perdue de l'être)… de là, l'impression photogène de mouvement et de fixation immobile, de là l'impression de fugacité et d'éternité. Elle suit cette affirmation de Blanchot : "L'extraordinaire commence où je m'arrête" où l'arrêt du mouvement comme simple déplacement voisine avec un arrêt de la transformation qualitative. L'extraordinaire apparaît alors comme une expérience sensorielle éphémère hors du commun… de la commune expérience sensorielle sur laquelle elle se base néanmoins. En ce sens, nous parlons de *geste poétique* : lorsque le désir comme manque permet d'ébranler la perception, de faire vaciller le geste usuel, le "geste-usage" ou le "geste usé" en créant une petite révolution instantanée dans la corporéité. La danse extraordinaire d'Odile Duboc est un ravissement dans ce double sens de plaisir extatique et d'enlèvement, de soulèvement. Se sentir comme se ravir, se saisir pour se transporter ailleurs. Le danseur est cet être sentant, sensible qui capte et qui captive ; la sensation rimant avec la "captation", le mouvement avec une certaine "retenue".

Les propos que nous avons tenus sur la danse d'Odile Duboc pourrait s'ajuster aussi sur ceux d'Alain Badiou sur "la danse" : "La danse correspond à l'idée nietzschéenne de la pensée comme devenir, comme puissance active. Mais ce devenir est tel que s'y délire une intériorité affirmative unique. Le mouvement n'est pas un déplacement, ou une transformation, il est un *tracé* que traverse et soutient l'unicité *éternelle* d'une affirmation. Si bien que la danse désigne la capacité de l'impulsion corporelle, non pas principalement à être projetée dans l'espace en dehors de soi, mais plutôt à être prise dans une attraction affirmative qui la retient. C'est peut-être ce qu'il y a de plus important : la danse est ce qui, au delà de la monstration des mouvements ou de la

[176] Daniel Sibony, Le corps et sa danse, Op. Cit. p 115.

promptitude dans leurs dessins extérieurs, avère *la force de leur retenue*. Certes, on ne montrera la force de la retenue que dans le mouvement lui-même, mais ce qui compte est la plus *puissance lisibilité de la retenue*"[177]. (c'est nous qui soulignons).

Nous reviendrons plus largement sur ce que nous appellerons "mouvement-affection" (ou "geste expressif" et "geste poétique") ; mais nous pouvons déjà dire que la logique du "mouvement-affection" se caractérise justement par cette hésitation tensive entre deux pôles dont les extrémités respectives tendent vers la fixité mortifère… fixité pourtant relancée au sein même du mouvement oscillant (idée de "retenue") et qui fait son flux pulsif ou saccadé ("geste expressif"), tremblé ou piqué ("geste poétique"). Là où, globalement, il y a de l'attachement et du détachement, de la coupure-lien ; là où l'être se capte, se saisit et aussi se dessaisit de lui-même et se libère. Il s'agissait, dans ce dernier chapitre, de faire entrevoir la logique du "mouvement-affection" par la danse "poétique" d'Odile Duboc, il s'agira, pour nous, ensuite, après l'avoir plus approfondie, de tenter de démontrer que cette logique n'est pas la seule et qu'elle ne peut, à elle seule définir "LA" danse[178], (que nous pouvons définir une autre logique de la sensation par la danse de Trisha Brown et celle de la Danse Contact Improvisation).

---

[177] Alain Badiou, Danse et Pensée, Op. Cit. p 13-14.

[178] Comme pourrait le faire croire à l'extrême, le livre "Le corps et sa danse" de Daniel Sibony qui applique à tous les corps, à toutes les danses, la logique psychanalytique. La danse, dit-il,"c'est l'art de l'entre-deux corps béant sur l'espace" (p 29). Il est vrai que la psychanalyse a ceci de particulier de représenter à elle seule une conception totale voire totalitaire, qui exclut de son champ toute approche différente. De là, son aveuglement à ce qui diffère de sa logique.

2

Premier commentaire sur la sensation et le mouvement. Logique du geste poétique

Nous avons vu que la danse d'Odile Duboc mais aussi la conceptualisation de cette danse se cherchent systématiquement entre deux termes : une danse entre l'intérieur et l'extérieur, une danse entre la passivité et l'activité, entre la danse-oiseau et la danse-méduse, entre le regard ouvert et le regard fermé, entre l'instant et la durée, entre l'inspir et l'expir… Or, du fait que ces termes apparaissent le plus souvent comme incompatibles ou contradictoires, le composé exprimant la danse des "entre-deux" s'exprime généralement sous la forme d'un paradoxe où la barre d'opposition veut se retourner en trait d'union : passivité-activité, intérieur-extérieur, air-eau, etc. Cette logique est à l'œuvre, non pas seulement dans la danse d'Odile Duboc mais semble correspondre à un projet des plus profonds de la modernité en danse. "Alchimie, oui, transformation de la chute en élévation, et du tenir en flotter. Maïeutique, accouchement ascendant comme descendant. Maïeutique d'un entre-deux, d'un interface entre le féminin et le masculin, le yin et le yang. (…). Accueillir et pénétrer. C'est une danse androgyne"[179]. Ces propos de Dominique Dupuy, chorégraphe éminent de la danse contemporaine française s'accordent parfaitement avec ce que nous avons pu dire sur la

[179] Dominique Dupuy, Danser Outre, Hypothèses de vol, Op.Cit. p 53.

logique poétique de la danse d'Odile Duboc. "Le mystère poétique est une androgynie"[180] - Bachelard.

On constate le même accord avec ce que Laurence Louppe peut dire de la danse de Doris Humphrey : " Pour Doris Humphrey, c'est la systole battante entre l'ascension (lente) et la déclinaison (rapide), *spasme intermédiaire* où se résument et l'histoire et la vie individuelle, *oscillation* dont les moments *suspendus sont autant de minuscules fragments d'éternité*. Non pas arrachés, mais coulés dans le flux du mouvement même, "*hésitation*" (dirait aussi Hubert Godard) entre la statique et la chute. Et de chaque côté de ces deux pôles, se décomposent ou se résorbent lentement des mouvements morts, des corps évanouis, mais qui, comme dans Water Study (Humphrey 1928), servent déjà *à nourrir la vague naissante, et s'apprêtent à ressurgir dans des halos d'écume*"[181]. (C'est nous qui soulignons). Importance donc des moments de l'alternance ou des suspensions poétiques.

Les danses restent différentes et singulières mais semblent portées par un même projet comme par une même logique. Cette logique serait finalement détectable dans l'ensemble des productions chorégraphiques portées par le projet de "modernité", et en premier lieu, dans les danses de ceux, qu'Isabelle Launay interpelle comme des "fondateurs" : Laban et Wigman. Comment ne pas tracer encore une correspondance comme nous l'avons déjà fait, entre le travail sur la matière des corps d'Odile Duboc et le travail des variations de l'"effort" labanien : variations entre deux "éléments de l'effort" comme entre deux éléments qualitatifs d'espace, de temps, de poids, de flux ; alternance entre un espace "flexible" et un espace "direct", entre un temps "soutenu" et un temps "soudain", entre une tonicité "douce" et une tonicité "ferme", entre un mouvement au "flux libre" et un mouvement au "flux contrôlé"[182], comme autant de variations entre le corps "eau" et le corps "air". Comment ne pas faire aussi cette correspondance entre la danse lumineuse d'Odile Duboc et l'importance accordée à la lumière chez Laban. Comme l'écrit Isabelle Launay à ce propos : "La réussite de l'expérience apparaît encore dans le motif de la lumière. L'expérience de danse atteint la

---

[180] Bachelard, L'intuition de l'instant, Op. Cit. p 105.

[181] Laurence Louppe, Etats de corps perdus : le voyage historique, dans Etats de corps, Revue IO n°5, 1994, p 58.

[182] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 113.

lumière, c'est un signe de résurrection désirée et de la régénération accomplie du corps régénéré. Dans la nuit, c'est le soleil que le danseur perçoit. Ce privilège de la lumière et ce culte du soleil signalent ce que Benjamin appelait la recherche d'une culture de l'aura… Le privilège du silence peut apparaître lui aussi comme élément d'une culture de l'aura, comme le fruit d'une recherche volontaire de l'ésotérique, de mystérieuses forces de vie"[183]. Il est certain que l'ensemble des correspondances que l'on pourrait faire avec ce projet (dont l'enjeu pourrait être, par exemple, de fonder esthétiquement et par les danses, cette logique du geste poétique), dépasse largement le cadre de cette étude. Nous voudrions ici insister sur le contenu profondément paradoxal de cette logique de corporéité à la recherche du geste poétique, et ce, spécifiquement, dans les lieux chorégraphiques où nous l'avons constaté à l'œuvre de manière privilégiée, c'est-à-dire dans les cours et les ateliers de la danse contemporaine française. Le geste poétique se cherche dans l'événement d'un entre-deux. Or, selon nous, la logique de l'entre-deux aurait cette propension à faire muter toutes nos conceptions du réel, de l'imaginaire comme du symbolique, de même que l'ensemble de nos rapports à la loi. Or, et c'est là le paradoxe, cette logique poétique les ébranle tout en même temps, qu'au fond, elle les réaffirme. La logique de corporéité qui se cherche dans ce travail des sensations, n'apparaît pas effectivement, selon nous, comme une *autre* logique, alors qu'elle en aurait toutes les dimensions et les allures. Radicalisée, c'est-à-dire aussi lorsqu'elle perdure, la logique de l'entre-deux devrait pouvoir faire tomber la coupure qui sépare deux instances au lieu de la réinscrire encore dans le terme même d'un "entre-deux". La logique de l'entre-deux aurait donc cette propension de souder des termes, de trouver des liens tout en régénérant leur séparation. Ce paradoxe est décelable, bien sûr, dans les corps mais aussi dans la conceptualisation qui gravite autour de ce travail des corps et des sensations… conceptualisation paradoxale qui confère, nous le verrons, au travers de celle de plusieurs danseurs contemporains, à la confusion conceptuelle. Cette "défaillance" que nous repérons au cœur du geste poétique ne doit pas être comprise comme une dévalorisation de ce geste ; bien au contraire, nous pensons que son avènement, comme geste "poïetique", est une condition de possibilité, de toute perception ou geste autre. Cette défaillance ne fait que réaffirmer finalement, selon

---

[183] Isabelle Launay, A la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban - Mary Wigman, Librairie de la Danse, Collection Art Nomade, Edition Chiron, Paris, 1996, p 131.

nous, la dimension et la nécessité d'un énorme travail sur le corps, tant le corps est une mémoire qui porte les traces de sa culture et de son histoire, tant il ne peut effectivement devenir autre qu'en transformant ces traces, c'est-à-dire aussi en créant une autre conceptualisation… ce qui n'est jamais une "affaire entendue" mais toujours une "affaire à construire".

Sur l'opposition "sensation/forme".

Nous avons vu qu'Odile Duboc définissait la sensation et le mouvement sensible par opposition avec la "forme" et le mouvement "formel" : "Ce n'est plus la forme du mouvement qui fait la danse mais cette idée essentielle que la danse provient des corps qui se nourrissent eux-mêmes". Cette opposition sensation/forme est très largement employée dans le monde de la danse contemporaine française. Ainsi, pour ne citer que les chorégraphes ou les pédagogues pour lesquels je puis avancer une citation : Christine Burgos recherche une danse "au-delà des formes"[184], Pierre Doussaint demande de "ne pas faire de forme mais de s'approprier le mouvement, de suivre son mouvement propre"[185], Dominique Boivin de " ne pas penser à une forme mais de mettre de l'air dans le mouvement, de faire un mouvement qui respire"[186], Dominique Bagouet faisait lui tout son possible pour que le danseur quitte "sa forme de danseur" afin qu'il devienne "lui"[187], Gilles Kéléménis demande à une danseuse "Aies la sensation d'avoir les pieds dedans… pas la forme, la sensation"[188], Stéphanie Aubin oppose la forme à la sensation, Daniel Larrieu, de même… Bien que les danses des chorégraphes cités ici soient très différentes, il semble y avoir un consensus sur l'emploi de cette opposition dans le monde de la danse contemporaine française.
Or, l'emploi de ce terme de "forme" qui apparaît ici définitoire, par contraste, de la "sensation", est, il me semble, vraiment discutable. En effet, la forme du mouvement est bien évidemment jamais annihilée, puisque la forme, au sens propre du terme, est forcément constitutive de la matière, et tous ces danseurs savent profondément que s'il n'y a pas de matière, il n'y a pas de danse. Il faut finalement comprendre la "forme"

---

184 D'après le texte présentant ses cours et ateliers donnés à Paris et datant de 1995, "Trouver sa propre puissance, la canaliser, la retenir et la faire jaillir. Prendre conscience des tensions qui entravent le corps. Accueillir sa fragilité et tenter de danser en se laissant voir au delà des formes, au delà de sa propre affectivité et de sa volonté de faire". Christine Burgos.

185 Propos de Pierre Doussaint tenus lors d'un stage organisé à Avignon pendant Les Hivernales en Février 1995.

186 Propos de Dominique Boivin tenus lors d'un stage organisé à Avignon pendant Les Hivernales en Février 1995.

187 Souvenirs de cours avec Dominique Bagouet, à Avignon pendant les Hivernales 1990.

188 Propos tenus lors d'un cours en Octobre 1994 à Lyon et organisé par Le Creuset, Association lyonnaise pour la formation continue du danseur professionnel.

comme un concept ayant une fonction proprement opérationnelle et efficiente dans la pratique même du travail du danseur. Si ce concept se définit précisément dans une pratique déterminée, il n'empêche qu'au travers de ces diverses utilisations par divers chorégraphes contemporains, nous pouvons dégager une logique générale concernant la conception du mouvement que définit la danse contemporaine. Qu'est-ce alors qu'une forme dans cette terminologie pratique ? Quelles conséquences pour la définition du "sentir" dans le monde de la danse contemporaine ? Quel est le champ conceptuel global que draine cette opposition ?

Le concept de "forme" trouve dans le terme d'*image* un synonyme lui aussi largement utilisé : "Ne cherchez pas une image" dit Pierre Doussaint lors d'une diagonale en style africain. Le mouvement formel ou imageant relate alors d'une reproduction de mouvements établis et catégorisés. C'est bien le propre de la danse contemporaine que de transmettre davantage des valeurs que des mouvements codifiés. Aussi, dans cet exemple-ci, il s'agit moins de "faire" de la danse africaine, de reproduire un cliché que de sentir les vibrations, les résonances qu'un frappé au sol produit dans l'ensemble du corps. La forme extérieure et la transmission reproductive de cette forme extérieure compte moins que le *vécu sensible* de cette forme. Aussi, la "forme" n'est pas tant la reproduction d'un mouvement dont le dessin serait codifié et répertorié qu'un mouvement quelconque produit selon une certaine qualité codifiée que nous devons définir.

Le mouvement "formel" est, dans le monde de la danse contemporaine, un mouvement qui n'est pas "vécu de l'intérieur" mais qui semble produit de l'extérieur. Dominique Petit insiste dans ses cours sur le fait que le mouvement, qui peut être ce mouvement simple de la marche, parte toujours de "l'intérieur vers l'extérieur"[189] et non pas l'inverse. Le fait le plus symptomatique et finalement plus définitoire de cette qualité du mouvement "formel" est la suppression de l'utilisation systématique du miroir dans les pratiques pédagogiques et créatives, objet qui était au cœur de la pratique de la danse classique. Devant le miroir, le danseur a cette propension à se dédoubler et à devenir le spectateur de lui-même ; son mouvement tend à être dicté par sa forme extérieure. Comme le dit Hervé Diasnas, "Se projeter dans un miroir fait que celui qui danse n'est

---

189 "De l'intérieur vers l'extérieur", phrase-clef présidant au travail de Dominique Petit. Propos tenus en Mars 1995 à Strasbourg (CIRA) et en Septembre 1996 à Lyon (A.D. C).

pas le danseur mais son reflet. Ceci entraînant cela, la projection dans le miroir enlève de la présence au danseur puisqu'il n'est pas là mais là-bas. Le danseur fait une démonstration de lui-même et reproduit la forme scène/public dans le studio. Or ce qui danse n'est pas un reflet, une image, mais c'est le danseur c'est-à-dire à preuve du contraire un corps et un seul. En privilégiant l'image visuelle plutôt que la sensation, on se prive de l'essentiel et du merveilleux de la danse : c'est-à-dire que l'on sent"[190].

Plus encore que la reproduction de mouvements répertoriés, ce qui est dénoncé est une certaine appréhension de soi par le dehors. Le danseur contemporain, en improvisation, peut bien inventer mille formes de mouvements insolites qu'il pourra être encore critiqué par le chorégraphe (comme peut le faire Odile Duboc) qui lui dira qu'il fait "de la forme". Ceci signifie finalement que le danseur tend à s'appréhender en se référant à un cadre extérieur à son propre corps. On a bien affaire ici à une certaine qualité de mouvement : la différence ne sied pas tant entre un danseur qui "se sente" et un autre qui "ne se sente pas" et qui "ferait de la forme", qu'entre un danseur qui se sente et un autre qui se sent mais selon un cadre extérieur à lui. De manière plus rigoureuse, nous pouvons convoquer alors le concept "d'ex-proprioception" d'Hubert Godard, concept qui a l'avantage de lever la confusion conceptuelle en référant le mouvement "formel" à un certain mode de corporéité sensible. L'ex-proprioception est une manière de situer sa position corporelle et son mouvement par rapport à un cadre extra-référentiel : "les gens extéroceptifs se servent de l'œil, du son ou du tactile pour savoir où ils sont ; il sont dépendants du milieu externe pour se situer eux-mêmes. A l'inverse, la proprioception, en convoquant l'oreille interne, me permet de connaître l'emplacement et le mouvement de mon corps, même les yeux fermés par exemple. Mais, de manière ex-proprioceptive, je peux aussi, par l'œil, savoir si mon coude est plié ou pas en me référant au mur qui lui ne bouge pas, savoir si je suis penché ou pas...."[191]. Hubert Godard rapporte souvent à ce propos cette expérience : "Des individus marchant en avant volontairement mais exposés à des informations optiques donnant l'impression de reculer (défilés de films sur les murs de la pièce) indiqueront qu'ils sont en train de reculer, et ce malgré le

---

[190] Propos tenus lors d'un atelier conduit par Hervé Diasnas en Janvier 1995 à Strasbourg et organisé par l'Association CIRA.

[191] Propos recueillis lors du Stage-réflexion organisé, en septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

mouvement en avant des jambes (Lishman & Lee - 1973)"[192]. Ainsi, la plupart des "illusions optiques" comme celles, bien connues de l'impression de mouvement que peut avoir une personne dans un train immobile alors qu'un train voisin démarre, ou du "pont qui avance" lorsqu'une personne regarde de ce pont la rivière en contre-bas, (ce que, par ailleurs, Alain Berthoz, à la suite de Mach, appelle la "vection"[193]), sont finalement explicables par un primat de l'ex-proprioception logée au sein d'une *habitude perceptive*. C'est dire que la personne qui utiliserait son sens proprioceptif ou kinesthésique pour se situer elle-même, qui utiliserait finalement un "cadre auto-référentiel" (comme le font les non-voyants par exemple), ne serait tout bonnement pas "pris d'illusion" : par l'attention constante à ce qui la supporte, elle saurait que son train n'est pas en mouvement. Ne pas inscrire, au cœur du phénomène perceptif, la notion d'habitude perceptive ou "d'habitus perceptif", comme le dit Hubert Godard, revient à masquer non seulement les différences perceptives entre les personnes mais aussi leur possible transformation historique. Le récent livre Le sens du mouvement d'Alain Berthoz, neurophysiologue et professeur au Collège de France, constitue une importante contribution au service d'une science contemporaine qui intègre, de plus en plus, cette proposition selon laquelle "Nous pensons avec notre corps". Nous utiliserons ces conclusions importantes à propos du sens kinesthésique. Mais, disons globalement, que le phénomène perceptif, même s'il est compris comme une adaptation situationnelle, reste envisagé comme un mécanisme a-historique et a-culturel. Or, nous disons ici que c'est non seulement le lien entre le sens kinesthésique et le sens de la vue qui apparaît au cœur du phénomène d'illusion de la "vection", mais aussi cette propension culturelle à "l'ex-proprioceptivité". Illustrant les conséquences de la perception ex-proprioceptive, Hubert Godard rapporte, avec Robert Masters "le cas d'un ouvrier enfermé dans un wagon frigorifique par erreur et qui fut trouvé au matin mort de gel avec tous les signes cliniques liés à cette situation. Or le système de froid n'avait pas fonctionné pour cause de panne électrique (1993)"[194]. Moins cruellement, ce que nous dit Hubert Godard, et

---

[192] Hubert Godard, "Le souffle", Marsyas n° 32 , Décembre 1994, Paris, IPMC, p 28.

[193] Alain Berthoz, Le sens du mouvement, Editions Odile Jacob, Sciences, Paris, 1997.

[194] Hubert, Godard, "Le souffle", Op.Cit, p 28.

que savent, corporellement, les pédagogues de danse contemporaine, est que le phénomène d'expropriocepitivité implique un mode de corporéité, une attitude du corps qui signe un mode spécifique de relation générale entre le dedans et le dehors marquée par une certaine uni-directionnalité et une propension à l'extra-référencialité. Nous définissons ici bien évidemment une tendance à l'expropriocepitivité qui ne peut jamais être départie d'une propriocepitivité tenue véritablement comme complètement existentielle. Le sens propriocepitif apparaît en effet comme le sens, avec le sens tactile, qui ne peut être pris de cécité, tant sa suppression signerait la mort de l'être vivant. La kinésiologie repère des capteurs propriocepitifs répartis dans l'ensemble du corps ; la sensibilité propriocepitive est vitalement nécessaire à toute action. Or, l'ex-propriocepition tend à mettre l'accent sur une uni-directionnalité de la dialectique dedans-dehors, en privilégiant une conscience du dedans par une conscience par le dehors, comme si la conscience s'exportait ailleurs pour *voir* son dedans de l'extérieur. Plutôt que de sentir ses mouvements corporels et d'être, en bref, un "corps-conscient" pour reprendre la formule du kinésiologue Benoît Lesage, la personne *s'approprie* son corps en se positionnant dans une extériorité. Nous retrouvons finalement, par ce concept d'ex-propriocepition toute la logique de la pensée philosophique, scientifique occidentale qui, comme l'a dénoncée Merleau-Ponty, assimile la "conscience" ou la "connaissance" à l'appropriation d'un objet par un sujet qui se tient par rapport à ce dernier dans une position de "surplomb". Nous voyons, au travers de la pratique de la danse, que cette pensée "en surplomb" prend place dans les corps (ex-propriocepition) et définit une modalité d'action : le penser tout comme l'agir sont alors synonyme de "dominer" au sens où l'on dit que la montagne domine la vallée mais aussi que le maître domine l'exclave. Le corps est alors un objet que l'on pourrait modeler et maîtriser… de là, l'accent mis par la culture occidentale sur la "volonté", sur l'effort volontaire qui se déclare par une sur-utilisation des muscles périphériques dits volontaires. Nous désignerons ainsi le concept de "volonté" par cette propension du corps volontaire à "l'ex-propriocepitivité". Ce que constate le professeur de danse contemporaine, c'est cette tendance au miroir interne (que la suppression du miroir "externe" ou même une suppression de l'œil ouvert, n'abolissent pas forcément). C'est cette tendance à la maîtrise volontariste, à l'auto-observation qui prend souvent les formes d'un auto-jugement qui constitue finalement un mouvement "formel".

En mettant, par opposition, la "sensation du mouvement" au cœur de la pratique de la danse contemporaine, le corps du danseur est alors, non pas celui qu'il connaît de l'extérieur par analogie avec le corps d'autrui, il n'est pas un corps-objet que le danseur-sujet posséderait, mais celui qu'il éprouve de l'intérieur et qui ne fait qu'un avec la sensation qu'il a de lui-même : plutôt que de le diriger sur le mode de l'avoir, le danseur *est* un corps. C'est ce souci constant de la maîtrise qui investit les corps qui est dénoncé, lorsque par exemple, Odile Duboc dit "qu'il s'agit de se perdre" ("perte" que la méthode de l'improvisation peut favoriser). Il s'agit alors de faire l'épreuve, l'expérience du corps propre, de sentir le dedans pour accéder au dehors… de susciter, comme nous l'avons vu au travers des ateliers d'Odile Duboc sur le regard, un mode de corporéité qui se sentant et voyant le monde, n'excluerait pas ses pieds de sa façon d'être-au-monde. "Les personnes qui ne sont qu'extéroceptives, dit Hubert Godard, n'auront pas de pieds… d'où les problèmes consécutifs de cheville, de hanches, de dos, de cou ; ceci étant liés non au pied, à la hanche, etc, par eux-mêmes mais à leur mode de perception"[195]. De là, l'accent caractéristique mis sur le "sentir", la "sensation de mouvement" dans la danse contemporaine, que la kinésiologie réfère à un primat donné à la proprioception. Or, il est clair qu'un travail sur la proprioception remet en cause l'ex-proprioception que nous avons définie comme constitutive d'une culture philosophique et scientifique corporéisée. Ce n'est donc pas, ce que pourrait insinuer l'opposition forme/sensation, un souci plastique qui aurait été évacué dans la danse contemporaine (les chorégraphes restant toujours extrêmement attentifs au graphisme des mouvements dans l'espace) ; cette opposition ne veut pas dire également, que le danseur classique ou le danseur contemporain aux mouvements "formels" ne se sent pas ou ne sent pas son corps, mais bien de voir que la danse contemporaine s'avance pour bousculer une certaine modalité perceptive, et d'en avancer une autre, de proposer un autre point de vue sur le monde et sur le corps. Une remise en question du mouvement "formel" ne revient donc pas seulement à rompre avec les codes chorégraphiques institués mais plus à remettre en question un habitus perceptif et culturel. En deça d'un problème stylistique et chorégraphique, il y a un véritable travail sur les habitudes corporelles et perceptives que le danseur contemporain, suivant ce projet, peut mener.

---

[195] Propos recueillis lors du Stage-réflexion organisé, en septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

Aussi, développer la proprioception revient à faire un acte de remise en cause des schémas perceptifs culturels donc, en proposant un autre rapport à soi impliquant un autre rapport à l'autre, à faire acte politique… dimension politique qui n'est pas toujours bien cernée par les danseurs contemporains.

La "sensation du mouvement" et le sens "kinesthésique".

Nous avons mis au cœur du travail d'Odile Duboc, le "sens kinesthésique", terme qui n'est pourtant jamais utilisé par elle. Odile Duboc parle beaucoup de "sentir", de "penser à ", de "comprendre" une partie corporelle en mouvement, une matière, de "sensation de poids" sans jamais utiliser ce terme spécialisé de "sens kinesthésique". C'est ce même constat que nous pourrions faire dans l'ensemble des pratiques que nous avons étudiées, que ce soient les pratiques chorégraphiques contemporaines mais aussi bon nombre des pratiques dites "d'éducation somatiques" telles que les méthodes Feldenkrais, Gerda Alexander, Matthias Alexander, Ehrenfried, Body-Mind-Centering… où le terme de "sens kinesthésique" est réservé exclusivement aux textes spécialisés expliquant ces méthodes.

Le sens kinesthésique, du grec "kinein" qui signifie se mouvoir, et de "aisthesis", qui signifie sensation, apparaît simplement comme "le sens du mouvement". C'est par ce sens appelé aussi et aujourd'hui indifféremment "sens proprioceptif", que nous sentons notre corps propre, sa position dans l'espace, son orientation, son mouvement. Si la danse se définit globalement par une "esthétique du mouvement", il semble finalement assez logique et, tout compte fait banal, de dire que les danseurs utilisent leur sensibilité kinesthésique. Pourtant, dans l'histoire occidentale des modalités de la production dansante, même si ce sens a toujours constitué la ressource majeure de tous les danseurs, nous ne pouvons repérer un travail central autour de ce sens qu'avec l'avènement de la modernité par le concept générateur de "sensation de poids". Il me semble, par ailleurs, que le fait de concevoir la "kinesthésie" au centre du travail pédagogique et artistique, peut constituer une ressource artistique heuristique que nous n'avons pas fini d'explorer.

Il est étonnant de constater la congruence historique des innovations scientifiques et artistiques en cette matière. A la classification classique des cinq sens faite par Aristote où il s'agit d'entrer en contact avec un objet extérieur, c'est, en 1883, que Sir Charles Bell, anatomiste écossais, introduit un "sixième sens" pour désigner ce sens qui nous renseigne sur nos positions et nos mouvements et qu'il nomme "sens kinesthésique", sens alors localisé par des capteurs sensoriels situés au niveau des articulations et des fuseaux musculaires.

En 1906, Sherrington, psychophysiologue, radicalise la prise en compte de ce sens en distinguant trois types de sensibilité :

- la sensibilité extéroceptive ou extéroception : tournée vers le monde extérieur, elle capte à la périphérie du corps propre les sensations qui en viennent. Les cinq sens que l'on distingue généralement (la vue, le toucher, le goût, l'odorat et l'ouïe) appartiennent à cette sensibilité tournée sur le dehors ;
- la sensibilité "intéroceptive" ou intéroception : liée aux viscères, elle constitue l'ensemble des informations sensorielles qui proviennent des organes de la vie végétative et notamment de la digestion (sensation de faim, sensation de soif) ;
- la sensibilité "proprioceptive" ou proprioception : centrée sur les muscles, les tendons, les articulations mais aussi les canaux semi-circulaires de l'oreille interne, elle permet et assure la marche, l'équilibre, le contrôle des aptitudes et nous renseigne sur l'activité du corps propre.

Les recherches spécifiques autour de ce sens kinesthésique défini en tant que tel ne se systématiseront, dans le milieu scientifique, qu'à partir de cette fin de siècle. Les chercheurs découvrent des "capteurs sensoriels", de nature kinesthésique de plus en plus nombreux, et logés en des lieux de plus en plus divers. Ces capteurs qui nous renseignent à chaque instant sur l'attitude de notre corps, son équilibre par rapport à la pesanteur, sa disponibilité, ses postures et les différents mouvements des segments corporels, apparaissent maintenant indispensables pour la motricité, l'équilibre du corps et sa sécurité, bref pour toute action en général. Bell logeait le sens kinesthésique seulement au niveau des muscles et des articulations. En effet, comme le précise Alain Berthoz, "des récepteurs musculaires, situés dans de petites fibres musculaires spécialisées (les fuseaux neuromusculaires), mesurent le déplacement et la vitesse de l'étirement des muscles, d'autres récepteurs en mesurent la force d'étirement ; enfin, les récepteurs articulaires mesurent l'angle que font les articulations les unes avec les autres, et la vitesse de changement d'angulation"[196].

Des récepteurs kinesthésiques seront aussi repérés au niveau de la peau, ces récepteurs pouvant mesurer "les pressions différentielles et le frottement", comme le précise Alain

---

[196] Alain Berthoz, "La coopération des sens et du regard dans la perception du mouvement", dans Le corps en jeu, Editions CNRS, Arts du spectacle, Paris, 1994.

Berthoz. "Toutefois ces capteurs proprioceptifs, ensemble important pour constituer une représentation interne du corps propre, ne donnent pas la mesure du déplacement absolu du corps par rapport à l'espace, information fondamentale dans l'organisation de la perception et du mouvement"[197]. L'"oreille interne" va apporter cette information.

A la différence de Bell, Sherrington mettra l'accent sur les capteurs proprioceptifs situés au niveau de l'oreille. L'oreille se voit être à la base non pas seulement du sens de l'ouïe mais aussi du sens de l'équilibre. Tandis que l'oreille externe est concernée par l'audition, l'oreille interne, reliée au nerf vestibulaire concerne l'équilibre : elle est constituée d'un labyrinthe de conduits emplis de liquide ; le déplacement du liquide qui suit le déplacement du corps, permet de détecter la position corporelle par rapport à l'axe gravitaire. Le propre des récepteurs vestibulaires est de donner la mesure du déplacement absolu du corps par rapport à l'espace. "Ce petit système est exquis dans sa précision, puisqu'il mesure les déplacements de quelques fractions de degrés par seconde carrée pour les canaux et de quelques centimètres par seconde carrée pour les otolithes. Il joue un rôle fondamental dans deux grands types de fonction : l'équilibration (tous les problèmes de maintien de l'équilibre) et la stabilité perceptive (…) En cas d'atteinte de ces capteurs, nous avons des vertiges"[198].

La spécificité de la neurophysiologie contemporaine est d'introduire aussi des récepteurs kinesthésiques au lieu de la vision : les yeux ont alors un lien important avec les canaux-semi circulaires : "Sur le plan neurophysiologique, nous savons maintenant que les informations données par la vision vont non seulement vers le cortex pour assurer la perception des formes, etc, mais vont aussi (par des voies appelées *voies optiques accessoires* car les anatomistes qui les ont découvertes n'en comprenaient pas la fonction) se combiner avec des informations d'origine vestibulaire"[199]. Cette liaison entre le sens kinesthésique et le sens de la vision est tout à fait sensible aux danseurs contemporains : comme nous l'avons vu avec Odile Duboc, Odile ne cesse dans son travail d'exprimer ce lien en disant non seulement que "l'objet du regard est un support pour le mouvement" mais aussi que le mouvement est un support à la vision, aspect

---

[197] Alain Berthoz, Idem.

[198] Alain Berthoz, Idem, p 18.

[199] Alain Berthoz, Idem, p 19.

croisé peu considéré par Alain Berthoz qui se consacre principalement à la première proposition. Ce lien entre la vision et la proprioception s'exprime aussi dans cette expérience douloureuse : beaucoup de danseurs répétant leurs chorégraphies devant un miroir, c'est-à-dire en référant leurs mouvements à un référent extérieur, se sont retrouvés à perdre complètement leur équilibre sur la scène, (même chose en fermant les yeux). C'est bien alors que leur vision n'était pas à proprement parler proprioceptive (mais complètement extéroceptive), qu'elle masquait donc la proprioceptivité au sein du phénomène visuel. Ceci explique alors l'importance que ces danseurs peuvent alors accorder à la proprioception ou à la "sensation de mouvement", dans leurs travaux ultérieurs.

Le sens kinesthésique semble généralement investir l'ensemble du corps… Quand est-ce que la neurophysiologie détectera des "récepteurs proprioceptifs" au niveau des sens du goût et de l'odorat, au niveau de la bouche, du nez, voire même dans l'ensemble des viscères ? Nous l'attendons… afin de corroborer les résultats de certaines expériences de chercheurs-danseurs que nous verrons ultérieurement ; ces preuves par l'épreuve qui ne sont pas dites "objectives".

L'aspect sur lequel nous voudrions insister est la tendance de la neuro-physiologie, même lorsqu'elle se penche sur la proprioception, d'être elle-même ex-proprioceptive. Le corps et la perception scientifique semblent manquer eux-mêmes de cadre auto-référentiel proprioceptif ; ils font du monde extérieur qu'ils observent la base de leur stabilité perceptive ; de là, cette tendance à traiter la sensibilité kinesthésique comme une perception de "forme", une perception du "mouvement" comme une juxtaposition de "positions", de "posture" dans le temps et l'espace mesuré. Le problème scientifique fondamental et qui devient encore plus récurrent lorsqu'elle se penche sur le mouvement vivant, est celui de la perception du dynamisme. Or, une véritable perception du dynamisme revient à comprendre aussi un dynamisme de la perception (révolution scientifique opérée par la physique quantique d'Heisenberg). Le schisme entre ce que les neuro-physiologues appellent le "sens kinesthésique" et entre ce que les danseurs appellent "sensation du mouvement" réside bien dans une différence de point de vue : l'un, ex-proprioceptif, se plaçant en surplomb des corps ou de son propre corps, se trouve pris par la peur de tomber, et comme pour la conjurer, fixe le monde et aussi son corps comme un objet stable ; d'où l'idée du sens kinesthésique comme une

connaissance imageante, possible les yeux fermés, de la position du corps dans l'espace permettant le "contrôle des aptitudes" et en lien avec la "formation" du "schéma corporel", conceptions des plus fixes d'une corporéité ; l'autre, par contre, plus littéralement "kinesthésique", plus profondément sensible et mouvante. Ainsi, c'est certainement de cette tendance contenue dans le concept scientifique de "sens kinesthésique", à l'ob-jectivation, au corps-objet et à la perception ex-proprioceptive, que s'explique sa non-appropriation dans le monde chorégraphique, préférant utiliser le concept, certes plus vague et plus commun de "sensation". Néanmoins, le concept se précise lorsque l'on va jusqu'au bout de ce que peut être la "sensation" de "mouvement", c'est-à-dire que l'on fait advenir un autre modalité perceptive, une révolution sensorielle, un autre point de vue sur le monde, qui justement ne serait pas un "point"… fixe.

Le mouvement comme qualité : enjeux du mouvement-sensation.

Aussi, le concept de "sensation" dans la danse contemporaine s'avance dans une logique autre que celle définie par le "sens kinesthésique" dans le domaine de la physiologie traditionnelle. Ce que le danseur découvre par la sensation du "mouvement" est justement le "mouvement" de la sensation. Le concept de "sensation" en opposition à la "forme" intervient souvent pour déjouer la fixité qualitative non seulement de la modalité perceptive liée au "point de vue" de l'ex-proprioception, mais aussi de la fixité qualitative du "mouvement". On l'a vu avec Odile Duboc : il s'agit "de ne pas garder de forme établie, de modifier, de chercher, de sentir"… Il s'agit toujours de créer un mouvement qui soit "moins fonction d'une esthétique formelle que d'une dynamique". La "forme" se fait ici alors plus précisément synonyme d'arrêt de la transformation incluse par le mouvement. Lors d'un battement, Odile Duboc dit : "la jambe ne doit pas se mouler dans une forme mais être un élastique qui se grandit et se rétracte". La "sensation" par contraste se fait l'opposé d'une "*fixation*", d'un "moulage". La fixité, ici, ce n'est pas tant une immobilité dans l'espace que quelque chose *qui ne passe pas*, *qui ne se transforme pas*. Le mouvement "formel" se définit ici comme un *mouvement-position*, une fixité au cœur du mouvement, comme un mouvement "fixé" qui, s'il se déplace dans l'espace, n'en reste pas moins rigide, fermé à la transformation, c'est-à-dire à proprement parlé objectivé.

Le mouvement "formel" se définit par une "fixation" de la perception et aussi par une "fixation" du mouvement, étant envisagé comme co-substanciel l'un à l'autre. On voit ici le lien entre le "sentir" et le "mouvoir" s'affirmer même au sein de la définition de ce que peut être un "mouvement formel".

En convoquant le "sentir", il s'agit alors globalement de faire éclater une conception du monde fixe, mécanique, conception cosmogonique qui investit les corps des danseurs. Par le concept de "forme", c'est le corps mécanique et mécanisé, le corps formé plutôt que le corps qui se trans-forme, qui est dénoncé. Par le concept de "sensation" mis au cœur du mouvement, c'est aussi le concept de "perception" qui change : la perception devient mouvante, la perception devient "mouvement". C'est donc finalement aussi une autre conception du mouvement qui est à l'œuvre.

La "sensation" aurait alors une propension à induire un mouvement qualitatif et

transformatif. Comme le dit Josef Nadj, "la sensation est toujours plus importante que de considérer que le mouvement aille d'ici à là". Ce qui fait le mouvement dansé est alors moins un déplacement quantitatif dans l'espace, que le mouvement qualitatif de la sensation. La conception du "sentir" débouche directement sur une autre conception du mouvement : le mouvement est défini, en danse contemporaine, comme une qualité. Le concept de "qualité" extrêmement utilisé par les danseurs contemporains se voit synonyme de celui de "sensation". Si l'idée et la pratique du mouvement se réfère encore à l'appréciation du déplacement dans l'espace dans les termes quantitatifs de vitesse, d'amplitude, de directions, de forme, il n'empêche que la dimension quantitative devient secondaire par rapport à la dimension "qualitative", "sensible" ou dite aussi "énergétique". Le propos d'Odile Duboc est justement de faire correspondre cette qualité à une "matière" entendue comme consistance (liquide, aérienne) qui a une manière particulière de se mouvoir (rapport au poids) ou de refléter la lumière. Que les danseurs en appellent à la "matière", à la "qualité" ou à "l'énergie", l'enjeu de la danse contemporaine est d'avancer une conception du mouvement en premier lieu comme qualité : le "mouvement" est une mutation, une transformation. Si le mouvement est aussi quantité ou déplacement quantitatif, il l'est de façon subalterne.

La "sensation" du mouvement, interpellée par les danseurs tend à aller jusqu'au bout de ce que peut être la kinesthésie c'est-à-dire une esthésie, un geste aisthétique ou esthétique. La "sensation du mouvement" est alors une perception du processus corporel qui ne cesse de se transformer. Lorsque le danseur fait l'expérience de son corps dans l'immobilité dans l'espace, il ne peut alors sentir au moins que le mouvement de ce qu'il le constitue comme vivant c'est-à-dire ce qui s'y transforme et aussi s'y déplace dans l'infiniment petit. D'où l'importance accordée aux "micro-mouvements" dans la danse contemporaine. La sensation *du* mouvement est alors aussi une "sensation *de* mouvement", au sens de sensation des "mouvements à l'état naissant" comme le dit Bergson, ou de "pré-mouvement" comme le dit Hubert Godard. Il s'agit alors non seulement de sentir les mouvements mais aussi de mettre la sensation *en* mouvement : la sensation suit le processus mutationnel du corps. La "sensation en mouvement" suppose alors que la perception ne soit plus un "point" de vue, qu'elle ne fasse plus "point" en surplomb d'un corps … réduit lui-même à un "point". La perception devient un mouvement… ou, dit autrement, une "mouvance", ceci dit pour ne pas blesser notre

"obsession à l'espace" dont parlait Bergson. Introduire le "sens du mouvement", c'est aussi entrevoir le *mouvement du sens*. C'est ainsi que la neuro-physiologie d'Alain Berthoz est amenée à considérer, non pas une "représentation" du mouvement par le cerveau, mais une "émulation" de l'action dans le corps même immobile (qu'il appelle aussi "simulation"[200]). On voit bien que le concept finalement très récent de "sens du mouvement" ou de "kinesthésie" aurait cette propension à remettre en cause les relations entre le "sentir" et le "mouvoir" de l'être humain. Là, le sentir tend à devenir un agir ; l'agir un sentir. Cette conception nous amène alors à concevoir un mouvement circulatoire entre la sensation et le mouvement, et à parler, donc, de *mouvement-sensation* ou de *geste aisthétique*.

Si nous emploierons aussi ce terme de "kinesthésie" encore peut usité, c'est justement parce que nous pouvons, au travers des expériences chorégraphiques, non pas le dé-finir mais en faire entrevoir ces enjeux concernant la compréhension des autres sens, la compréhension de la perception et du mouvement en général. La "kinesthésie" et le travail du "sens kinesthésique" ont la propension d'intégrer le fait que la perception entière (proprioceptive, extéroceptive, intéroceptive) soit aussi mouvement mutationnel. Il y aurait alors, dans la logique aisthétique du mouvement-sensation, une mouvance principielle du sentir, ainsi qu'une "voyance" principielle du mouvoir. Ce n'est donc pas simplement le "sens kinesthésique" ou "proprioceptif" qui est convoqué par les danseurs, par le biais de la "sensation du mouvement", mais finalement une esthésie globale incluant aussi bien la sensibilité proprioceptive qu'extéroceptive ou, nous le verrons plus loin, intéroceptive. Ce qui est en jeu est donc, littéralement, la production d'un mouvement "esthétique" (aisthesis = sensation), d'un mouvement "aisthétique", dira -t-on (provisoirement). C'est pourquoi, nous préférerons ce terme de "kinesthésie" à celui de "sensation de mouvement", ou même à celui de "proprioception". En effet,

- la "sensation du mouvement" sous-entend, dans sa structure grammaticale, que le mouvement soit un "objet" que le "sujet" du sentir s'approprierait ; le "mouvement" ne serait donc plus envisagé comme une transformation ;
- la "proprioception" sous-entend, elle, que cette perception semble ne concerner que le "corps propre", alors qu'elle se penche, en même temps que sur le processus corporel

[200] Cf. Alain Berthoz, Le sens du mouvement, Op. Cit.

intérieur, sur le processus situationnel des mouvements du monde, l'un et l'autre pris dans une grande circulation processuelle ("syn-esthésie"). La "proprioception", en faisant référence au "corps propre" délimite un Dedans par rapport à un Dehors, un corps à moi (corps-objet) ou un corps-moi (corps-sujet) par rapport à un corps d'autrui ; ce faisant, elle tend à creuser l'écart entre l'un et l'autre, et rapporte mal cette idée "esthétique" que l'un et l'autre puissent être tels que des flux y circulent.

Les termes de "sensation du mouvement" ainsi que de "proprioception" restent donc relatifs, par leurs formulations, à une logique de l'appartenance et de la propriété … logique de la relation entre un "sujet" et un objet" que tend à déconstruire proprement la logique du mouvement-sensation. De plus, le terme de "proprioception" a davantage tendance à laisser intact une coupure entre les sens de l'extérieur et le sens de l'intérieur, ce que remet en cause aussi la kinesthésie. Pour nous, la kinesthésie est à proprement parler une esthésie. Le terme de "kinesthésie" dénote alors mieux des enjeux doublement "esthétiques" de notre propos.

Sur l'opposition sensation/mouvement.

Tout ce qui va suivre va entrer en contradiction avec la logique du mouvement-sensation, du geste aisthétique que nous avons brossée plus haut. C'est que le danseur ne peut passer d'une logique à une autre, comme s'il ôtait un chapeau. Nous voudrions insister, dans cette étude, sur la dimension de travail sur le corps culturel, sur les habitudes perceptives et motrices, que nécessite la logique du mouvement-sensation ou l'avènement d'un geste aisthétique. Car, une certaine trace du mode de corporéité relative au mode dominant de la pensée occidentale perdure… comme si le corps du danseur occidental portait la mémoire plastique du regard ex-proprioceptif que portait sur lui, le parent qui le portait dans ses bras, devant le miroir. L'expropriocepitivité, comme tout mode de corporéité se transmet par contagion.

Les termes de cette contagion s'expriment par la conception de la sensation et du mouvement qui a lieu au cœur des corps ; conception dont nous retrouvons l'expression au travers de la conception psycho-physiologique classique définissant le schéma de l'action par le "schéma sensori-moteur" :

	volonté		
perception	_____(écart)_____	action	— —>résultat
réception		émission	
excitation		exécution	
sensation		mouvement	

En premier lieu, "on sent", ou plutôt les sens sont stimulés par l'extérieur ; expérience sensorielle qui ne demande aucun effort et se fait sur le mode passif ; les sens, le corps apparaissent alors comme de purs récepteurs. Puis, en second, après un laps de temps lié à la sélection des informations et à leur coordination dans l'optique d'un résultat de l'action à obtenir, on agit. Cette conception du comportement humain répondant à un milieu est la conception behavioriste ; Watson disait alors, dans les années 40, que "le comportement humain pouvait toujours se décrire en termes de stimulus et de réponses". L'intervalle de temps qui sépare la réception liée aux sens et l'émission liée à

la motricité musculaire va être le fondement même de l'activité humaine dans le sens où nous réagissons non pas immédiatement (réflexe inconditionné et conditionné, comportement instinctif) mais médiatement : la pensée, la raison, la réflexion, l'instance volontaire s'immisçant entre la réception et la réaction en occupant un certain temps. Le laps de temps permet la possibilité de maîtriser les entrées sensorielles, d'élaborer plusieurs solutions, d'opérer des "choix" d'action et finalement de les pré-voir ; il est un moment de calcul en vue d'un but. On voit combien le schéma établit une séparation radicale entre un pôle passif de la pure réception (auquel est lié le concept de sensation") et un pôle actif de l'action (auquel est lié la notion de mouvement). L'important est de considérer aussi combien le sentir est un subir qui ne peut avoir d'existence que s'il est tendu vers un agir ; et l'agir, lui-même n'a d'existence que s'il est tendu vers une intention, une fin, un but. L'agir est un vouloir. L'ensemble du schéma sensori-moteur présente finalement les moyens à investir en vue d'une fin. C'est pourquoi il a en son cœur l'intervention de la volonté. La volonté va sélectionner la pure donnée du sensible dans l'optique de la fin à obtenir et mettre en œuvre les moyens corporels pour réaliser son plan d'action.

Pour nous, ce schéma sensori-moteur apparaît constitutif d'un certain mode de corporéité : là, où justement, nous le verrons, la maîtrise du corps, le contrôle volontaire et l'ex-proprioception prédominent. Il a une teneur pragmatique dans le sens où il révèle un mode de fonctionnement corporel. La conception corporéisée de la sensation est donc assimilée à une pure passivité, à une imprégnation végétative de l'extérieur vers l'intérieur, à un input, tandis que celle du mouvement est une action, un "acting-out" lié à une motricité s'exprimant dans l'extension. La sensation est une donnée intensive, le mouvement une grandeur extensive ; la sensation intériorise, le mouvement extériorise ; la sensation se fait sur le mode passif, le mouvement sur le mode actif ; le "sentir" apparaît comme un agrégat confus de sensations multiples, un amas obscur de données non-orientées ; le mouvement, originé par la sélection, le calcul et le dirigisme de l'écart, est, par contre, distingué, distinct, précis et unifié. La valeur de l'écart est de mettre de l'ordre, de différencier en séparant, de rendre évident ce qui se donne confusément, c'est-à-dire le sensible.

L'agir ne se comprend donc que par cet *écart* qui contamine l'ensemble du processus, en séparant toujours deux plans : séparation entre une passivité et une activité, séparation

entre l'intérieur et l'extérieur, séparation entre une multiplicité confuse et un unité distincte, séparation une qualité intensive et une extension… toutes ces oppositions binaires étant des dérivés de ces deux séparations fondamentales du schéma sensori-moteur : séparation entre la sensation et le mouvement se fondant sur une séparation entre deux plans : celui des moyens (sensibles, corporels) et celui des fins.

Bien que l'opposition forme/sensation semblait, si on la porte jusqu'au bout, déboucher sur une logique propre à déconstruire ces conceptions de la "sensation" et du "mouvement" et les séparations qu'elles induisent, le monde des danseurs contemporains porte néanmoins les traces de cette conception induite par le schéma sensori-moteur. Les danseurs ont beau faire une inflation verbale de la "sensation" ou du "sentir", ils expriment aussi que la "sensation" pure semble manquer de quelque chose qui la porterait vers l'extérieur, qui ferait que la sensation soit aussi une désignation. C'est ce qu'exprime Odile Duboc lorsqu'elle dit que le travail des sensations correspond à une "proposition de recherche" tandis que le "mouvement" est lié à un "engagement". Le concept de "sensation", employé à ce propos, reste comme une pure intériorité, une imprégnation tournée vers le dedans, une exploration corporelle qui, comme telle, ne peut suffire à la danse. La sensation du corps semble alors ne pas avoir de dehors intrinsèque ; "La sensation se situe davantage entre moi et moi" dit Odile Duboc. Le travail des sensations apparaît comme une recherche réflexive intérieure, une introspection, une exploration interne des mouvements minimaux, une réceptivité, un moment de ressource. Le travail des sensations ne se légitime, selon Odile Duboc, que parce que la sensation va se faire "mouvement" et se tourner vers le dehors ; "le mouvement est un engagement vers l'autre". Par ces propos, on voit que la conception induite par le schéma sensori-moteur reste intacte ; la "sensation" reste relative à une intériorité non étendue, une réceptivité passive, le "mouvement", lui, à une extériorité engagée. De même, Dominique Petit fait de "la sensation, le lieu où le mouvement peut jaillir"[201] : utilisant très souvent l'image de l'arbre pour favoriser l'expérience sensible, il dit que "la sensation s'expérimente dans l'immobilité"[202]. La sensation est comme une

---

[201] Propos de Dominique Petit communiqué lors d'un stage organisé par l'Association CIRA en Mars 1995 à Strasbourg.

[202] Dominique Petit, Idem.

charge, une source, un fondement, un soubassement intensif au mouvement dansé extensif. Le danseur dans le sentir est, non pas véritablement dans la conception d'un mouvement dansé mais plutôt dans sa pré-conception, dans une corporéité pré-conceptuelle.

Le sentir apparaît alors nécessaire mais non suffisant : c'est comme si, seul, il était hanté par un danger de clôture, de fermeture narcissique. Lorsqu'Odile Duboc dit que "L'écoute vis à vis des autres me ramène à ma propre écoute et pas le contraire"[203], elle exprime le danger narcissique de la sensation qui ne contiendrait pas d'alter. Ainsi, dans une conceptualisation paradoxale, la sensation de corps, la sensation intérieure se voit éminemment être au cœur du mouvement dansé contemporain, du mouvement "ouvert" mais en même temps rejetée par sa propension à induire un mouvement fermé et narcissique. Tout comme Odile Duboc, Dominique Petit insiste sur "l'ouverture aux autres", sur le "dialogue" ; il affirme ainsi que "l'apprentissage de la danse est un apprentissage de la scène et tout autre chose est confusion"[204]. Ce qui est dénoncé, et dans l'affirmation d'Odile Duboc selon laquelle la sensation interne ne ramènerait pas à l'écoute externe, et dans cette dernière de Dominique Petit, sont les apprentissages exclusivement tournés vers le "sentir" kinesthésique, apprentissages dispensés notamment par les méthodes d'éducation somatique. Le sentir est compris seulement comme une phase, un passage, un source pour aller vers. La sensation est le point de départ du mouvement. D'ailleurs, pour certains danseurs qui pratiquent ces méthodes, le problème du passage de l'expérience de la sensibilité kinesthésique à la "danse" reste souvent entier et s'exprime, comme l'a pu dire un danseur concerné, par : "comment passer d'un travail de la sensation à un travail gestuel à l'extérieur ?". La liaison entre l'intériorité passive et l'extériorité engagée ne semble pas se faire facilement. Nous voyons, autour de cette problématique, combien la séparation entre la "sensation" et le "mouvement" qui présidait au schéma sensori-moteur perdure.

De même, il est fréquent de constater dans les cours de danse contemporaine, une première partie dite " dans la sensation" suivie d'une autre dite " dans le mouvement".

---

[203] Odile Duboc dans Michèle Finck, Pierre Lartigue, Op.Cit.

[204] Propos recueillis lors du Stage-réflexion organisé, en septembre 1996, par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon.

Même si, c'est bien la sensation du/de mouvement qu'exalte la pensée de la danse contemporaine, la "sensation", d'un autre côté, semble coller à l'immobilité, à l'inextension, à la réceptivité passive. C'est ainsi qu'Odile Duboc dont la danse exalte pourtant l'activité de la sensation et l'intensité du mouvement, peut aussi dire, à propos d'une proposition de recherche" : là, on est dans la sensation, pas dans le mouvement". A la sensation pure semble manquer, non pas tant le déplacement dans l'espace (locomotion), mais plus encore une "projection vers l'extérieur". "Le mouvement a les yeux ouverts, il est tourné vers l'autre ; il inclut un regard, un projet, un désir, un oubli de Soi", dit Odile Duboc. Le concept de "sensation du mouvement" semble, d'un côté, être le concept pratique heuristique à l'émergence d'une corporéité où l'intérieur et l'extérieur, le dedans et le dehors, la sensation et le mouvement, seraient pris par une circulation incessante qui remettrait en cause les termes mêmes de "sensation" et de "mouvement" ou "d'intérieur" et "d'extérieur", mais, d'un autre côté, il semble, que dans les concepts et dans les corps, la séparation entre le dedans et le dehors et donc le problème de la "liaison" entamée par le creux de l'écart entre la sensation et le mouvement, perdure. De là, ce que l'on pourrait relever comme une confusion conceptuelle. Mais, nous parlerons moins de confusion que de "trouble". Ce que le travail de la sensation du mouvement provoque est un trouble conceptuel aussi bien qu'un trouble corporel ou perceptif. Les concepts et les corps vacillent, en résistant au schéma sensori-moteur culturel qui lui-même, parce qu'inscrit au cœur des concepts et des corps, résiste à ce vacillement. Parce que la sensation colle à l'intérieur, le mouvement à l'extérieur, le langage des corps et le langage verbal symptomatisent une coupure entre le dedans et le dehors. Mais la logique de la séparation entre le dedans et le dehors, entre le sujet et l'objet, entre la passivité et l'activité, investit à ce point les corps et les concepts qu'une remise en question de la coupure reviendrait à verser alors dans la confusion. Or, des concepts et des corps divisés aux concepts et aux corps colmatés, le problème reste le même. Pourtant, ce que trouve Odile Duboc dans sa danse des éléments, ce sont des composés, des alliages qui ne sont pas des mélanges. De là, notre tendance dans notre conceptualisation de la "danse des instants" à utiliser les "traits d'union" entre deux termes pour relater de ces mixtes : air-eau, passivité-activité, intérieur-extérieur, kinesthésie-regard… Mais, lorsque la "barre de division" se renverse en "trait d'union", n'est-ce pas la même logique de séparation et d'union

(instantané) qui perdure ? Quelle valeur mettre alors au "trait d'union" en vue de faire advenir une logique autre ? Nous verrons que cette logique autre appelle à une différenciation qui ne soit pas une séparation, de même qu'à une répétition qui ne revienne jamais au même, à l'union. Le propre de l'esthétique du trouble est d'entamer la barre de division, de la faire plier, par instants (instants-évènements, "événements" (surprise) de l'improvisation en studio ou événements (occasionnels) des spectacles). Là, on pourrait penser qu'une logique autre advient sans pourtant durer. D'où l'idée d'hésitation, de tangage qui caractérise cette logique du trouble. Toutes les oppositions semblent alors comme des dérivés de l'alternance entre l'apparition et la disparition. La brèche entre l'absence et la présence reste active et est au cœur où apparaît l'expressivité du geste.

Sur l'opposition sensation/perception ou sensation/conscience.

La sensation : de la dévalorisation à l'ambivalence.

Dans la verbalité associée à la pratique de la danse contemporaine, les termes de "sensation", de "perception", de "conscience" ou de "pensée" interviennent généralement comme des synonymes. Mais, bien que le verbe "sentir" soit le plus largement utilisé autour de la pratique pédagogique et créative, les danseurs, pédagogues et chorégraphes, interrogés sur la question du "sentir" et de la "sensation", interpellent généralement le terme de "conscience" ou de "perception" en en dénotant une différence par rapport au "sentir". Pourquoi ? Nous nous devons alors d'impliquer encore plus profondément, dans ce travail que mènent les danseurs, l'emprise du Texte.

La "sensation" dépréciée.

Avant de se définir vraiment comme un contenu selon des modalités de production spécifiques, la sensation se définit, dans l'histoire de la pensée occidentale, comme une valeur négative. "De toutes les métaphores, les métaphores de la hauteur, de l'élévation, de la profondeur, de l'abaissement, de la chute sont par excellence des métaphores axiomatiques… On ne peut se passer de l'axe vertical pour exprimer les valeurs morales… Toute valorisation est verticalisation"[205]- Gaston Bachelard. Ainsi, pour comprendre les données de cette morale verticale, suffit-il de regarder ce qu'elle met en bas et en haut. La sensation et le sensible liés à la contingence du corps et des choses, se trouvent désespérément en bas. La sensation est une valeur avant d'être un contenu. La définition de la sensation se voit chargée de toute cette négativité accordée au domaine sensoriel et corporel. Jusqu'à une époque récente, l'usage courant tenait les sensations comme synonymes des "humeurs". Les sensations sont basses, comme la terre est basse ; elles sont de l'ordre de "l'humus". Les "humeurs", dans le sens de la médecine ancienne, sont ces liquides élaborés par le corps humain : glaire, lymphe, pus, flegme, salive, sueur, larmes… Nous retiendrons aussi ce caractère "viscéral", "liquide"et fluant de la sensation, considérée comme circulante et mouvante, mais ici le régime liquidien est lié au pathologique, c'est-à-dire à la souffrance, à la sensation de

[205] Gaston Bachelard, L'air et les songes, Op.Cit, p 18.

douleur. L'humeur est ici ce qui doit sortir du corps, ce qui doit suinter dans la maladie. Dans cette synonymie entre les sensations et les humeurs, ce qui est sensible est ce qui fait mal ; la sensation n'est connue que comme une douleur. Par extension, les "humeurs" du corps deviendront ces dispositions que forment un tempérament, un caractère dans ce qu'il peut avoir de spontané, d'impulsif et de déraisonné. Au pathologique physique, se superpose un pathologique psychologique ; les sensations-humeurs flirtent avec la définition des passions qui lorsqu'elles ne sont pas con-tenues conduisent tout droit à la folie. Les sensations comme les humeurs sont de l'ordre du corps et de l'esprit morbide ; le sensible est lié au pathologique. C'est que les sensations sont près de la terre alors que la raison et la volonté sont elles près du Ciel selon l'orientation de la cosmogonie chrétienne. Cette dévalorisation de la sensation est conjointe de cette dépréciation morale de nos sens qui a fait jour dès les débuts du christianisme : nos sens, notre sensibilité, nos sensations seraient responsables des faiblesses humaines, la moralité consistant donc à maîtriser en nous le sensible (le pathologique) comme si pour être moral, il valait mieux être infirme. La sensation est désespérément en bas. Définies par le platonisme mais aussi par le cartésianisme, les sensations sont des illusions, des tromperies. On trouve déjà cette dévalorisation de la sensation dans le mythe platonicien de la caverne ou dans le Phédon : le sensoriel empêche l'accès au vrai. Le corps nous trompe. Le sensible ne peut que déformer et cacher l'intelligible; il ne permet pas de le rejoindre. Synonymes d'erreurs dans l'ordre du jugement, les sensations-illusions se trouvent en bas de l'échelle nous permettant l'accès à la vérité. Pour Descartes, "La perception des sens est fort obscure et confuse en plusieurs choses". Les sensations dépendant des processus corporels, induisent en erreur ; elles sont une manière imprécise de connaître alors que la connaissance proprement dite est claire et distincte. Caractérisées objectivement par la déficience, les sensations sont synonymes d'erreur dans l'ordre du jugement. Quant à leurs positions sur l'échelle de l'évolution et dans le cadre d'un certain darwinisme, les sensations appartiennent à l'ordre de l'animalité : si penser est la spécificité de l'homme, l'animal est condamné au sentir et développer son champ sensoriel ne peut correspondre qu'à développer l'animal qui est en nous. Descartes manifeste même à l'égard de l'expérience sensorielle une méfiance et un déni à ce point radical que l'on se demande si la condition d'accès à la vérité ne se trouve pas purement et simplement dans l'infirmité : "Je fermerai

maintenant les yeux, écrit-il, je boucherai mes oreilles, je détournerai tous mes sens, j'effacerai même de ma pensée toutes les images des choses corporelles, ou du moins, parce qu'à peine cela se peut-il faire, je les réfuterai comme vaines et comme fausses"[206]. Détourner son esprit des sens, jeter les sensations plus bas que terre, au fond d'un puits des plus profonds. La sensation est du côté de la multiplicité, de l'agrégat informe ; ainsi, le concept est principalement employé au pluriel : "les sensations", que "j'ai" et non pas que je "suis" ; tellement elles apparaissent foncièrement différentes de ce "je" qui est un sujet-conscient ou raisonnable et unitaire. Le concept de "sensation" est encore aujourd'hui corollaire des profondeurs obscures et confuses… "limbiques". Même si, on admet aujourd'hui que les sensations puissent être source d'informations précises (il suffit de le demander à un goûteur de vin), on les dit toujours mystérieuses. Or, l'eujeu de notre propos vise bien à montrer que ce ne sont pas les sensations qui ont proprement le caractère sybillin mais bien notre connaissance à leur sujet par le simple fait, qu'en les laissant dans le noir du puits, on ne les exerce pas. Comme le dit Michel Serres, si on nous dit que les sens trompent, "on ne dit pas les sens de qui. L'inspecteur ne voit rien sur les hautes prairies où paissent les frégates, la raison sur la surface de la mer n'aperçoit que du monotone, le patron, lui, voit clair, précis et détaillé. Les sens trompent rarement quand on les exerce, la raison se trompe souvent quand elle n'a pas suivi d'entraînement. Ces principes, pareils de part et d'autre, doivent juger pareillement partout"[207].

Dans les profondeurs du puits, on trouve, aux côtés de la sensation, d'autres de ses acolytes souterrains, qui, même s'ils n'ont rien à voir spécifiquement parlant avec la sensation, vont teinter notre concept jusqu'à lui donner sa définition. La sensation, à défaut de contenu propre, est de l'ordre de tout ce qui a été jeté en bas à ses côtés, comme si tous ces objets déteignaient les uns sur les autres et à force de proximité arrivaient à se ressembler. Image d'une décharge publique où les couleurs, les matières se délavent et s'unissent à la terre. Uniformisation par l'espace et par le temps de la diversité pourtant la plus pure. Les animaux, les femmes, les enfants, les artistes, les primitifs se retrouvent indifféremment comme les experts de la sensation et du sensible.

---

[206] Descartes, Méditation III, Editions de la Pléïade.

[207] Michel Serres, Les cinq sens, Editions Grasset, Paris, 1985, p 276.

Dans ce contexte, la danse ne peut que coller à une certaine animalité (les danses privées comme orgiaques) ; la danse ne peut que coller à l'in-fans, celui qui ne sait pas parler, à l'indicible ; la danse ne peut que coller à la femme. Si nous parlons de ces soubassements idéologiques, c'est que nous pensons qu'ils sont encore, dans une certaine mesure, tout à fait actifs. Bref, le concept de sensation, avant d'avoir un contenu propre, se trouve très globalement défini par sa dévalorisation dans l'histoire des idées occidentales.

Si, dans une première approche, nous avons été amenés, pour définir ce concept de sensation, à l'inscrire dans cette dimension verticale et normative qui, finalement, ne le définit que de façon floue, c'est, qu'en effet, ce concept a toujours trouvé sa définition dans le cadre de problématiques extérieures et *dépassant* complètement le phénomène sensoriel proprement dit. Comme le constate Michel Bernard, "quand on se penche sur l'histoire du concept de sensation, c'est-à-dire sur les différents avatars de ses définitions successives et qu'on examine plus précisément les différentes manières qu'on a eu de l'interroger et par là de l'identifier et de l'évaluer, on constate qu'il n'a jamais été envisagé en et par lui-même, mais seulement relativement à une question jugée plus fondamentale ou primordiale relevant d'une thématique distincte, autrement dit dans le cadre d'une problématique plus vaste dont ce concept ne constitue qu'un maillon, un chaînon ou un moment, si capital soit-il, et dont la finalité déborde le seul souci d'éclairer le processus du sentir lui-même.(…) Cette absence de centration ou focalisation explique la diversité et même la disparité extrême des définitions et évaluations du phénomène sensoriel et du même coup la grande confusion des hypothèses et des interprétations avancées pour en rendre compte"[208]. Le concept de sensation se trouve donc infléchi successivement par différentes problématiques, dont la visée est toujours ailleurs que dans l'élucidation du phénomène sensoriel par lui-même, et que Michel Bernard qualifie, pour cette raison, de "problématiques extrinsèques". Parmi elles, Michel Bernard distingue une première problématique qu'il intitule "*ontologique* ", dans la mesure où "elle n'a d'autre fin et critère de valeur que la détermination et la discrimination de l'être et du paraître". Formulée avant tout par Platon et illustrée exemplairement par la célèbre allégorie de la caverne : "nos sens sont

---

[208] Michel Bernard, "Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique", Texte inédit qui figurera dans un prochain ouvrage "De la création chorégraphique".

condamnés à n'appréhender que des apparences illusoires, des ombres portées sur la paroi du monde visible sous l'éclairage lointain et, comme tel, indirect et imparfait du soleil des Idées qui sont seules de pures essences. L'ordre du sensible est dès lors trompeur. Autrement dit, le sentir n'est abordé et caractérisé, dans cette optique que relativement à son poids ontologique, comme pouvoir insuffisant et précaire d'accés au royaume des essences du Monde intelligible". Comme nous l'avons dit, le sensible ne se définit, dans le cadre de cette problématique à la recherche de l'Etre, que comme un moindre Etre, ce qui lui donne une valeur négative. Cette approche idéaliste se comprend dans le cadre d'une catégorisation verticale. "Si l'empirisme d'Aristote, continue Michel Bernard, a corrigé cette approche idéaliste de Platon en décrivant d'une manière plus rigoureuse l'expérience sensorielle concrète, il n'en demeure pas moins fidèle à ce point de vue ontologique puisqu'il ne définit la sensation que par la nature des objets sensibles qu'elle est censée révéler et non par son processus immanent de production". Néanmoins, nous dirons qu'il semble qu'à partir de l'empirisme aristotélicien et surtout dans les divers développements qu'il a suscités, que la catégorisation verticale permute dans une catégorisation axiale horizontale : la sensation est moins située "en bas" que "dans un avant" ; elle n'est pas tant un "Moindre Etre" que "le point de départ de", le "moyen vers"… la connaissance. Michel Bernard qualifie cette seconde problématique de "*cognitive*" ou "*épistémologique*" : "la sensation ici n'est plus définie seulement par la réalité ontologique plus ou moins grande de ce qu'elle fait apparaître, mais comme mode et degré de connaissance. Elle s'inscrit dans la hiérarchie des nombreuses formes de notre pouvoir de connaître, en l'occurrence comme la plus primitive, la plus confuse et la moins fiable dans la mesure où elle est tributaire des fluctuations matérielles incontrôlables de notre corps et de la précarité de nos organes sensoriels". Nous reconnaissons ici la philosophie cartésienne, mais aussi, selon Michel Bernard, la philosophie de Kant ("qui assimile la sensation à la matière hétérogène d'une connaissance empirique dont la forme est constituée par ce qu'il appelle "l'intuition" chargée précisément de coordonner ce "divers""), la philosophie hégélienne ("où la sensation figure le premier moment de l'élaboration du savoir absolu, qui est la finalité ultime de l'acte philosophique : moment de "conscience" selon la terminologie hégélienne). Dans le cadre de cette problématique où le sentir intervient comme une pure réceptivité, un pur enregistrement des données du sensible, un pur

moyen ou point de départ en vue de l'esprit connaissant, Michel Bernard intègre, à juste titre selon nous, la problématique neurobiologique ("qui vise à rendre compte du processus sensori-moteur et perceptif par le seul fonctionnement du mécanisme de connexion des réseaux neuroniques de notre cerveau qui en enregistre les traces, les stocke dans des mémoires spécifiques et les réactive à l'occasion"), la problématique psychologique ("qui renforce ce point de vue cognitif dans la mesure où elle envisage la sensation, soit comme une expérience de la conscience pour découvrir le monde, soit comme comportement objectif visible de réaction individuelle ou collective aux stimuli du milieu, en vue de s'y adapter"), et d'autant plus l'approche plus récente regroupant les sciences neurobiologiques et psychologiques intitulée "sciences cognitives" ("appellation significative, selon Michel Bernard, mais non moins équivoque et fallacieuse, et qui marque précisément l'hégémonie du souci de connaissance sur l'appréhension de l'expérience sensorielle").

Or, même si cette distinction entre une problématique "ontologique" et une problématique "cognitive" permet une première analyse heuristique de quelques inflexions successives du concept de sensation (nous verrons que Michel Bernard en brosse le tableau complet en distinguant également, selon le paradigme phénoménologique, une troisième problématique dite "phénoménologies existentielles", et selon la philosophie deleuzienne, une quatrième dite "rhyzomatique"), il n'empêche que nous voudrions souligner, ici, la cohésion voire l'unité logique de la problématique "ontologique" et "cognitive". Nous pourrions dire qu'au sein de la problématique "cognitive" se reporte une dimension ontologique envisagée dans le domaine pragmatique de l'action. Qu'est-ce que l'agir selon l'approche "cognitive" ? Comme nous l'avons vu au travers de son schéma générique (le schéma sensori-moteur), agir revient à mettre en œuvre des moyens (sensibles) en vue d'une fin. Comme le dit François Jullien éclairant la pensée de l'action sur le mode européen en contraste avec celle du mode chinois : "Dans l'alternative esquissée, la première voie tracée, celle, "européenne", de la modélisation, passe par le rapport moyens-fin. Une fin étant idéalement conçue, nous cherchons ensuite les moyens à mettre en œuvre pour la faire entrer dans les faits (avec tout ce que cette entrée peut supposer d'intrusion - à la fois de relativement arbitraire et de forcé). Ou, pour présenter la démarche à l'envers, nous entendons par *plan*, au sens de plan d'action, tout projet élaboré comportant une suite ordonné d'opérations, en tant

que moyens, destiné à atteindre le but visé"[209]. Au travers de cette formulation basique de l'agir qui détermine toute la définition du sentir de l'approche "cognitive", la correspondance entre les deux champs "ontologique" et cognitif" s'exprime clairement : la séparation platonicienne entre le monde du sensible et le monde des Idées est reportée directement dans la dimension pratique selon l'écart moyens-fin, et la structure. Comme l'exprime François Jullien, l'idée d'un modèle (soumis par Platon) "reste en vue même s'il est immanent" (Aristote) : "On sait bien que, avec Aristote, on ne croit déjà plus à ce statut de pure copie, la matière du monde ne saurait être un simple réceptacle que façonnerait à volonté le démiurge : ne venant plus s'imprimer du dehors comme un canon intangible, la norme devient le juste milieu immanent aux choses et, comme telle, elle dépend de la particularité des situations. Mais nous n'en gardons pas moins les yeux *tournés vers* ; mais c'est toujours "en portant le regard" sur l'idéal, ici de la médiété, que tels de "bons artistes" (*Ethique à Nicomaque, 1106 b*), nous avons à penser l'action. Plus précisément, c'est "vers lui", dit Aristote que "les yeux fixés dessus", nous "*conduirons* notre œuvre". Même s'il est relatif aux circonstances comme aux individus, le juste milieu idéal est toujours objet de visée (*skopos)*, et sa perfection s'instaure en norme qu'il nous faut ensuite incarner dans les faits. Reste intacte la fonction du modèle posé comme but, qu'on détermine sur le plan "théorique", et auquel, une fois qu'il est établi, doit se soumettre la "pratique""[210].

Nous entrevoyons au travers des commentaires de François Jullien sur Aristote : un but de l'entre-deux (après avoir séparé deux plans (le plan des moyens et le plan des fins), il s'agit de faire entrer les fins dans les faits. Néanmoins, non seulement l'entre-deux est posé comme fin mais en plus, ce faisant, il ne fait que relancer la nécessité de l'écart, donc de creuser encore cet écart qui l'origine :

"L'écart est d'ailleurs accru entre les moyens et les fins, par le fait qu'ils renvoient à deux facultés différentes. D'une part, la volonté, entendue comme aptitude à désirer le bien (*boulesis*), fixe la fin souhaitée (mais qui peut rester un vœu pieux) ; et, de l'autre, notre capacité de choisir (*proairesis*) nous fait opter, après délibération, pour le moyen le plus adéquat (…). Il existe donc non pas un mais "deux domaines", conclut Aristote

---

[209] François Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 45.

[210] François Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 12-13.

"où se produit le bien agir" : l'un réside dans l'établissement correct du but (*telos*), posé comme objet de visée (*skopos*), l'autre "dans la découverte des moyens conduisant à la fin (*ta pros to telos)*"[211]. On reconnaît ici directement la structure du schéma sensori-moteur de l'approche "cognitive" : la conception d'un but ou d'un résultat de l'action par la volonté entraîne sa remise en jeu dans l'action proprement dite où elle se fait suite d'opérations de prévision, de sélection et d'agencement, taillant le monde sensible, conçu donc comme une masse informe à diriger et à conduire vers. Que ce soit l'approche ontologique ou l'approche cognitive, toutes deux structurent un cadre de pensée ou de corps qui a toujours, pour reprendre les termes de François Jullien, "les yeux tournés vers", que ce soit vers les hauteurs du monde des Idées (modèle, idéal), ou que ce soit vers un futur pratique (but, résultat). De la problématique ontologique à la problématique cognitive, persiste, d'une part, l'idée de "visée" et qui explique que le sentir apparaisse toujours en deça ou comme une antériorité à celle-ci et que donc il ne puisse être considéré pour lui-même, et perdure, d'autre part, une structuration de la pensée et du corps par coupe, séparation ou écart entre deux plans (et où tout le problème va consister dans leurs raccordements). Entre les deux approches, l'opposition verticale sensible/intelligible ne fait que permuter en celle plus horizontale de moyens-fin, et la logique reste la même.

Ajoutons que, se répercute également dans le champ de l'action, l'opération ontologique de séparation entre un monde stable et un monde instable. Pour Platon comme pour Aristote, il fallait échapper au mobilisme universel d'Héraclite pour fonder la connaissance. Si, comme le dit Héraclite, "on ne peut descendre deux fois dans les mêmes fleuves car de nouvelles eaux coulent toujours sur nous", si on ne peut "toucher deux fois une substance périssable dans le même état, car elle se disperse et se réunit de nouveau par la promptitude et la rapidité de sa métamorphose", alors, pour la métaphysique antique mais aussi pour le cartésianisme, l'objet, s'il est constamment mouvant, n'est pas susceptible d'être "connu". La connaissance pour être vraie, possible et "réelle" doit être stable. La fixation apparaît comme la condition de possibilité de la connaissance ; la connaissance intelligible ne peut se concevoir alors sans une stabilisation, une fixation du monde. En ce sens, le sensible (mouvant, variant, multiple,

---

[211] François Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 48-49.

confus, obscur) s'oppose à l'intelligible (invariant, de l'ordre de l'Un, du distinct et du clair). La sensation est du côté de la "génération et de la corruption" d'Aristote, de l'altération, de la mouvance héraclitéenne qui s'oppose à toute connaissance unitaire, distincte et stable. L'opération de "connaissance" ou l'opération de "distinction" du monde coïncide avec une double opération de séparation et de fixation. Or, cette nécessité de la séparation et de la fixation pour la connaissance est reporté directement dans le cadre de la problématique cognitive, et dans sa méthode intrinsèque et dans les termes des contenus qu'elle pose : en face de la passivité de la sensation et de la confusion du sensible, le propre de la raison, du jugement ou de la volonté, est d'opérer certes des distinctions mais plus précisément des distinctions par césure, coupure, séparation qui fixe et mortifie. La science et la connaissance commence avec ce geste de découper, de séparer, de disséquer afin de dé-couvrir, de dis-cerner, distinguer, différencier. Elle recèle de ces verbes qui commencent par "dé" ou "dis-" signifiant justement en latin ce geste d'éloigner et de séparer. Or, il y a cette idée ténue que *la différenciation coïncide avec une fixation*, pour ne pas dire plus précisément avec une mortification. Si nous ne contredirons pas la variance, la mouvance comme caractéristique du sensible, (bien au contraire, puisque nous ferons de la mouvance une condition de possibilité du sensible, en disant que l'insensible correspond à une non-mouvance), nous nous opposerons, en outre, contre son caractère obscur et confus. Ce qu'il y a donc à trouver est donc une manière d'opérer des différenciations sans pour autant anéantir la variation ; l'enjeu du travail des sensations dans la pratique de la danse et de cette étude est justement de décoller la différenciation de la fixation, de rendre la connaissance fluidique.

Or, pour le moment, nous constatons au travers de ces champs philosophiques, scientifiques, la prégnance d'une coupure distinguant le sensible de l'intelligible, la sensation de la "conscience" connaissante, de la même manière que le corps se distingue de l'esprit. Le corps variant, comme bombardé confusément, reçoit des sensations venues de l'extérieur, l'esprit les distingue en les fixant. De ce dualisme est issu, au sein même de la description du processus perceptif, cette autre opposition entre la "sensation" et la "perception".

Ainsi, dans la reconstruction scientifique du processus de la perception, la "sensation" intervient comme la première matière dans la succession d'éléments et d'opérations

suivantes :

1) "l'excitant" (physique) ; 2) "l'excitation" ou stimulation de l'organe récepteur (physiologique) ; 3) la "sensation", consécutive à l'excitation cérébrale (psycho-psychologique) ; 4) la "perception", qui est une "prise de conscience" par laquelle s'élabore la "connaissance perceptive". "La perception est la représentation des choses situées dans l'espace à travers de simples impressions sensibles" (Pradines).

Dans toute la tradition de la philosophie classique, la sensation est une donnée pure de toute élaboration intellectuelle. Les sensations arrivent de l'extérieur et mon corps n'est que ce triste récepteur de ce qui l'environne. Dans cette logique, c'est au moyen de la sensibilité que des objets nous sont donnés mais c'est l'entendement qui pense ces objets et c'est de lui que naissent les concepts. Nous retrouvons ici aussi le dualisme kantien qui aura pour conséquence la dévalorisation durable du domaine sensoriel réduit alors à une pure réceptivité. Mais, ce que nous montre bien ce schéma cognitif et ce sur quoi nous voudrions insister maintenant est la place complètement *intermédiaire* qu'occupe la sensation : entre "l'excitant physique", "l'excitation physiologique" et la "perception", déclarée comme matière psychique, la sensation semble à la fois relever du domaine du corps et du domaine de l'esprit. C'est, en considérant ce statut intermédiaire de la sensation que va s'esquisser une possible réhabilitation du "sentir" en tant que phénomène en lui-même.

La sensation : concept ambivalent.

L'équivoque du terme sensation s'articule dans l'histoire philosophique autour de son rapport avec la conscience et avec le corps. Donnée pure de toute élaboration intellectuelle dans la tradition de la philosophie classique ; point de départ de la connaissance dans la philosophie sensualiste ; phénomène psychologique consécutif à une excitation d'un organe récepteur pour la psychologie ; état à prédominance affective, pour le sens courant, voisinant avec l'émotion, l'impression, le sentiment… la sensation ne se définit pas clairement. Qu'elle soit donnée, représentation, image ou information, la sensation est classiquement envisagée comme un phénomène qui parvient à la conscience du sujet et qui suppose pour sa mise en œuvre un processus corporel lié à son contenu. Dans le sens où elle se situe à la frontière du champ de la

pensée et du champ corporel, tantôt définie comme appartenant à l'un, tantôt relevant exclusivement de l'autre, tantôt envisagée comme à la base du lien corps-conscience, la définition de son statut représente en fait l'enjeu philosophique de toutes les théories de la conscience. La question sous-jacente à l'ensemble de ces théories se pose alors en ces termes : la sensation peut-elle se constituer oui ou non sans l'aide de la faculté supérieure qu'est l'intellect ? Si non, alors nous retrouvons ici la tradition de la philosophie classique qui conçoit la sensation comme une modification de l'âme, dans laquelle cette dernière est purement passive et qui l'envisage donc comme une donnée pure de toute élaboration intellectuelle. Si oui, l'on concevra la sensation comme le matériau élémentaire de toute connaissance comme le soutient la philosophie sensualiste (toute connaissance est pour Condillac une sensation transformée). Sans entrer dans le détail des différentes nuances de statut qui ont été accordés à la sensation par ces philosophies, nous voyons ici apparaître la sensation au confluent de l'homme et du monde; son statut définissant alors le rapport même de l'homme au monde, du sentant face au sensible. Ce que nous voulons pointer ici est que le concept de sensation est un problème de base pour les théories de la conscience et de la connaissance justement parce qu'il se situe dans les interstices des grands concepts de la philosophie : entre corps et âme, entre moi et moi-même, entre l'intérieur et l'extérieur, entre moi et le monde. Aussi, les tentatives de remise en cause de ces théories de la conscience et de la connaissance opérées par la phénoménologie ne pouvaient passer que par une réflexion sur ce concept. Concept apparaissant à la jonction de tous les champs de la philosophie, nous voyons ici la sensation comme un concept-clef. Et c'est bien pourquoi, nous nous sommes vus dans l'impossibilité de donner une définition sans devoir immédiatement entrer dans l'explication de toute une conception philosophique spécifique. Concept intersticiel, concept de relation, concept-clef impliquant forcément un concept amphibologique et qui ne peut se dire sans ambages.

Le propre de la phénoménologie est justement de cerner cette valeur intersticielle de la sensation. L'intérêt de la phénoménologie est de mettre l'accent sur l'immanence sensible de la pensée. En se penchant plus spécifiquement sur la perception en tant que phénomène, elle ouvre cette troisième problématique que Michel Bernard qualifie de "phénoménologies existentielles". Comme nous l'avons dit, penser est dans la tradition occidentale synonyme de dominer au sens où la montagne domine la vallée mais aussi

que le maître domine l'esclave. Domination dans tous les sens du terme : en se faisant extérieur, en s'élevant du corps, le sujet peut alors se l'approprier : le corps devient un corps-objet, un corps-machine. Face à cette pensée captatrice et hautaine (colonisatrice), la phénoménologie (et notamment celle de Merleau-Ponty) va chercher une parole plus "humble", une parole non pas "au-dessus de la vie" mais à fleur d'existence. Devant cette axiomatique idéologique bas-haut, l'apport de la phénoménologie consiste, non pas tant à rétablir une "égalité" du corps et de l'esprit mais à les penser ensemble dans une réelle co-pénétration vivante. Même si ses théories s'inscrivent parmi les philosophies obnibulées par le statut de la conscience (et, en cela, selon les termes de Michel Bernard, la problématique "phénoménologies existentielles" restent, malgré tout, une "problématique extrinsèque"), il n'empêche qu'elles se donnent au moins ce projet de retrouver la conscience telle qu'elle se vit (et moins que telle qu'elle se vise). C'est là que les concepts de perception et de sensation deviennent pour Merleau-Ponty ou même Erwin Straus des concepts-clefs à redéfinir. Cette redéfinition passe bien évidemment par une critique des philosophies précédentes qu'elles soient intellectualistes ou empiristes. Pour Merleau-Ponty, l'intellectualisme aussi bien que son antithèse l'empirisme se placent en fait sur le même terrain : "tous deux gardent leur distance à l'égard de la perception au lieu d'y *adhérer*"[212]. Adhérant au monde, le sujet ne peut se dégager de son inhérence corporelle et les sens ne peuvent être rejetés dans le monde des objets. Le sujet a des sens, il vit dans un monde, il est un sujet vivant. Ainsi, "le sentir est cette communication vitale avec le monde qui nous le rend présent comme lieu familier de notre vie"[213] - Merleau-Ponty. Comme le dit Michel Bernard, dans le cadre de la problématique "phénoménologies existentielles", "la sensation n'y est plus jaugée comme simple reflet trompeur de l'être ou comme forme primitive de connaissance, mais comme "mode de communication" animale, immédiate, expressive avec le monde"[214]. A ce titre, se rejoignent les réflexions de Merleau-Ponty et celles d'Erwin Straus : "Que dans la théorie des sensations le sujet soit transformé en sujet

---

[212] Merleau-Ponty, Phénomènologie de la perception, Gallimard, Paris, 1945, p 34.

[213] Merleau-Ponty, Idem.

[214] Michel Bernard, "Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique". Texte inédit.

théorique général ou en conscience pure et simple; qu'il soit objectivé au point de n'être plus qu'un récepteur de stimuli; qu'à la suite de Mach, le je soit considéré comme perdu ou qu'il soit interprété à la suite de Hume comme un faisceau de représentations; que l'on concède enfin que dans chaque acte psychique le Je soit également présent à la conscience - dans toutes ces conceptions, le sujet du sentir n'est pas un sujet vivant"[215]. Dans la théorie traditionnelle, comme nous l'avons vu, la relation au sentir est celle d'un pur avoir : le sujet a des sensations mais il ne sent pas. Merleau-Ponty entend concevoir le sujet comme un être-au-monde, Straus entend considérer le sentir comme un mode de l'être-vivant. Ainsi, Straus préfère employer à la place du substantif "les sensations" l'infinitif employé substantivement "le sentir". Ce choix vise bien entendu à souligner le sentir comme possédant le caractère intrinsèque d'un devenir. Sentir signifie alors se découvrir changé dans sa relation avec le monde. En renouant avec l'être-au-monde, les sensations ne sont plus considérées comme extérieures au sujet et l'intellect pur ne peut exister sans les sensations comme c'était le cas dans la philosophie cartésienne. L'affirmation de Husserl selon laquelle "toute conscience est conscience de quelque chose" est le point de départ de tous les phénoménologues. Le sujet ne peut donc être une conscience pure. Car, en effet, comme le souligne Merleau-Ponty, comment l'esprit par lui seul, pourrait-il traduire des codes sensibles relevant de concepts empiriques comme celui de "haut, de "bas", de "gauche", de "droite", de "rouge" ou de "rugueux" ? Comment le danseur (même classique) pourrait-il se mouvoir sans l'apport de ses sens, de ses sensations, de son corps ? Il n'y a pas de "haut" pour un pur esprit. A l'heure de la robotique ou de celle de la neuropsychologie, il faudrait que nous prenions en compte toute la portée de ses considérations qui peuvent paraître simplistes. Car, comme le remarque justement Erwin Straus, "alors que personne ne croit qu'un homme puisse penser sans cerveau, il en est plus d'un qui serait tenter d'admettre que le cerveau pourrait penser sans l'homme"[216]. Le sujet est forcément un sujet du sentir, il est pris par son corps dans la trame du monde ; ainsi, il ne peut par conséquent adopter à son égard une position de survol. Aussi, le corps-objet ne peut jamais l'être véritablement car "ce qui l'empêche d'être jamais un objet, d'être jamais complètement constitué, c'est qu'il est

---

[215] Erwin Straus, Du sens des sens, Collection Krisis, Editions Millon, Grenoble, 1989, p 45-46.

[216] Erwin Straus, Du sens des sens, Op. Cit, p 265.

ce par quoi il y a des objets. Il n'est ni tangible ni visible dans la mesure où il est ce qui voit et ce qui touche"[217]- Merleau-Ponty.

Straus montre bien comment les présupposés de la psychologie objective découlent directement de la théorie cartésienne où les sensations ne sont pas en communication ni avec le Je ni avec le monde, où elles se produisent indépendamment de la volonté du sujet et lui sont étrangères, où le sujet ne fait que recevoir des sensations et agit selon un schéma sensori-moteur. Se donnant pour projet de dégager les spécificités du sentir, Erwin Straus fait du mouvement, le point de départ d'une nouvelle théorie de la sensation. La redéfinition de la sensation passe alors par la redéfinition de l'être non seulement comme être-vivant mais plus comme être-en-mouvement. Le mouvement est traditionnellement disséqué en mouvement volontaire ou en mouvement réflexe et c'est avec ce dernier qu'est associée traditionnellement la sensation. Pour la physiologie mécaniste ou pour la psychologie objective, la sensation est un phénomène psychologique consécutif à une excitation ou une stimulation d'un organe récepteur ; elle est en ce sens le résultat d'un stimulus extérieur qui lui-même entraîne la réaction. Nous retrouvons ici la théorie de Pavlov : un processus physique agit sur un organe des sens, provoque donc des excitations qui, transmises au cerveau par les voies nerveuses jusqu'aux aires sensorielles, donne lieu à une réaction motrice. Dans ce schéma, la sensibilité correspond à la capacité réceptrice du corps, la motricité apparaît comme une réponse. Le sensori-moteur est envisagé dans un schéma basique de communication où l'émetteur correspond au monde extérieur, le récepteur est le corps moteur et les nerfs sensori-moteurs sont les canaux de transmission. L'approche expérimentale de Pavlov a pour avantage de tout de même considérer les relations entre sensations et mouvements comme un problème essentiel puisqu'il étudie les sensations par leur biais de leurs effets moteurs et non par l'intermédiaire des réponses verbales des sujets. Mais la sensation et le mouvement restent en fait comme des phénomènes séparés : le sensoriel et le moteur représentent deux fonctions du système nerveux central entièrement distinctes. Les sensations apparaissent comme localisées dans l'organisme et le sentir se résume à des processus physiologiques eux-mêmes réduits à des événements mécaniques. Straus critique le postulat de Pavlov selon lequel la vie psychique doit se dérouler sur le mode

[217] Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Op. Cit, p 108.

mécanique et qui finalement s'occupe du corps en mouvement et non pas du corps qui se meut. L'organisme n'a alors aucune relation avec l'environnement si ce n'est que sa surface peut être excitée de l'extérieur. Straus montre bien combien cette théorie annihile l'action dans un monde et donc l'agir et le temps, élimine l'intentionnalité, combien elle ne peut prendre en compte l'anticipation, l'orientation, la discrimination, l'exploration, l'intention dans l'action, en bref, de tous ces mouvements qui sans être forcément des "mouvements volontaires" sont des "mouvements vers". Le corps-qui-se-meut est forcément le corps qui s'éprouve dans un monde et donc le corps-qui-se sent. Comme le dit Merleau-Ponty, "on sait depuis longtemps qu'il y a un "accompagnement moteur" des sensations, que les stimulis déclenchent des "mouvements naissants" qui s'associent à la sensation ou à la qualité et forment un halo autour d'elle, que le "coté perceptif " et le "coté moteur" communiquent. Mais on fait la plupart du temps comme si cette relation ne changeait rien aux termes entre lesquels elle s'établit"[218]. Le sentir doit donc se définir dans son rapport avec le mouvoir, ce qui ne devrait pas être sans conséquence pour les acceptions mêmes de la "sensation" et du "mouvement"

Le propos de Straus nous intéresse justement parce qu'il vise à dégager les spécificités du "sentir". Le sentir est vu par Straus comme la caractéristique du monde animal et donc des êtres qui se meuvent : "Dans la vie animale l'ingestion et l'excrétion se réfèrent à un ordre de relation au monde totalement différent de celui qui caractérise l'existence végétale, un ordre de relation qui doit être décrit comme unu union et une séparation, mieux, comme un *s'unir-à* et un *se séparer-de*… C'est à cette relation au monde du *s'unir-à* et du *se séparer -de* et à toutes ses réalisations dans le *s'ouvrir* et le *se fermer* à l'autre qu'est subordonnée l'expérience vécue primaire de la vie animale"[219]. Le premier stade de l'expérience sensorielle est donc celui de la *séparation et de l'union*.. Il s'agit en fait de prendre à la lettre la formule de Koffka selon laquelle dans l'acte de la perception, "un objet apparaît attrayant ou repoussant, avant d'apparaître noir ou bleu, circulaire ou carré". La définition du sentir et le sentir lui-même se déploient dorénavant dans le mouvement réciproque de l'approche et de l'éloignement. Le sentir

---

[218] Merleau-Ponty, Phénoménologie de la perception, Op. Cit, p 243.

[219] Erwin Straus, Du sens des sens, Op. Cit, p 320.

n'est plus une passivité. Pour Straus, le sentir possède en fait toutes les qualités du "se mouvoir" : "le sentir et le "se mouvoir" figurent dans un contexte intrinsèque unitaire". En effet, puisque tout acte de séparation ou d'union est déjà, dans l'ordre de l'immanence, un être-mû et mieux un être-en-mouvement, le concept de sensation et la sensation elle-même contiennent intrinsèquement le mouvement." Le sentir est non seulement conditionné par le mouvoir mais aussi il se déploie dans le mouvoir. Le sentir, chez Straus, est une expérience "d'empathie" ; il a les caractères de l'expérience de la "communion" qui se déploie dans le mouvement réciproque de "l'approche" et de "l'éloignement". Ainsi, la compréhension empathique est d'ordre symbiotique ; elle se définit entièrement par le suivre et par le fuir, par une compréhension de l'attrayant et de l'aversif. De même, Straus insiste sur le fait que, dans le sentir, l'intérieur et l'extérieur ne doivent pas être considérés comme des éléments séparables et indépendants : l'intérieur et l'extérieur représentent "une articulation du je au monde" dont la frontière ne peut correspondre à la surface du corps : "Le sentir n'est pas passible d'un tel repérage topographique (…) La relation entre l'intérieur et l'extérieur n'est pas un phénomène spatial, c'est un phénomène qui appartient au champ de l'action".

Afin de dégager les spécificités du sentir, Straus le différencie radicalement du "connaître". Il soutient, ainsi, que "l'expérience sensorielle n'est pas une forme de connaissance". Il différencie le sujet sentant et le sujet connaissant les référant à deux modes distincts : le "mode pathique" et le "mode gnostique". Le mode pathique du sentir se distingue du mode gnostique de la connaissance dans le sens où le sujet sentant ne parvient pas à un point de vue "en dehors" du monde des phénomènes ; alors que le sujet connaissant selon le monde gnostique se détache de lui-même pour atteindre "l'en-soi des choses". Nous retrouvons ici finalement la prépondérance de l'ex-proprioception, du geste ex-proprioceptif en matière de "connaissance" de soi ou de son corps. La connaissance suppose de tenir le point de vue d'un "en-dehors"… "en dehors" qui permet de faire advenir le geste linguistique. Aussi, selon Straus, le sentir se déploie dans un monde alinguistique et "l'alinguistique résiste à toute tentative de compréhension de soi". Finalement, "Le sentir est au connaître ce que le cri est au mot"[220].

---

[220] Erwin Straus, Idem, p 503.

Straus distingue, dans la même mesure, la "sensation" de la "perception". La relation du je à son monde est, dans la sensation, une manière d'être-relié qu'il sépare radicalement de la façon dont la perception se trouve en face du monde. L'acte perceptif correspond à "une négation de la pure coopération avec autrui", à un "éloignement de l'existence dans la perspective du moment", à une façon de "s'élever au dessus" de l'expérience sensorielle. "L'espace du monde de la sensation est à celui du monde de la perception comme le paysage est à la géographie"[221]. Dans l'espace du paysage, l'être sentant est au centre du système spatial, il est dans le dedans et le "maintenant" vers un "horizon". Par contre, l'espace géographique n'a pas d'horizon, c'est un espace fermé et systématisé par un système de coordonnées fixées selon un point zéro et absolu. L'espace géographique permet de faire des plans et des programmes : "notre monde perceptif avec ses choses fixes et mobiles est dominé par le plan, la mesure, l'heure"[222] alors que "dans le paysage, il n'y a ni plan, ni programme". Aussi, pour Straus, lorsqu'on passe du sentir au percevoir, c'est d'un véritable changement de mode de communication qu'il s'agit. "L'homme ne pénètre dans son monde et n'y parvient qu'en sautant l'horizon de la sensation, bref en le niant". La sensation se déploie dans l'ici et le maintenant que la perception, liée à un espace-temps objectif, reproductible et dissocié de l'action, interrompt :

"Dans l'expérience sensorielle, chacun est dans la perspective de son maintenant et de son "là". Ce n'est qu'au moment où mon maintenant survient que le présent transforme en passé et qu'un nouveau présent vivant se structure vers le futur. Et c'est précisément pour cette raison que dans le sentir nous vivons dans notre "maintenant" et le sentir n'est pas une forme de connaissance. L'objectivité de la connaissance implique en effet que ce qui est connu puisse être saisi conceptuellement et puisse être en outre séparé analytiquement et communiqué. C'est parce que la connaissance peut être répétée qu'elle est indifférente aux événements temporels. Mais le "maintenant" ne peut être répété. Dès lors, pour accéder à la connaissance, je dois être capable de me dissocier moi-même de la coexistence de mon expérience sensorielle. Un être qui vivrait exclusivement à

---

[221] Erwin Straus, Idem, p 511.

[222] Erwin Straus, Idem, p 517.

l'ordre des expériences sensorielles ne pourrait ni connaître ni se souvenir"[223].
Le moment "pathique" de la sensation définit un mode de participation de l'être au monde symbiotique, immanent ; le moment "gnostique" de la perception est liée à une objectivation, à un détachement qui agit comme une dissociation, comme une abstraction de la sphère du monde sensible. La connaissance ne semble être, pour Straus, que transcendantale, isolatrice et séparatrice.

"Dans la transition du sentir au percevoir, la distance subit une décomposition, le temps et l'espace sont séparés l'un de l'autre et nous ne possédons plus cet espace et ce temps pour nous-mêmes. Cet espace est indifférent à nos allées et venues et ce temps est étranger à notre naissance et à notre mort. Cela revient à dire que nous ne saisissons l'espace et le temps qu'à partir du moment où nous le considérons comme des observateurs déracinés de la particularité de notre point de vue. (…) C'est dans cet espace indifférent à notre destin et qui, du fait qu'il est séparé du temps, reste lui-même privé de tout destin propre, que notre voir devient un regarder et que notre entendre devient un écouter. (…) Si je désire saisir (un objet) comme tel, je serais obligé de le regarder de telle façon que je puisse obtenir une image indifférente au jour et à l'heure où je vois. Je devrais également le regarder en me détachant de lui comme être sentant. Un tel détachement n'est jamais atteint par les animaux et par les jeunes enfants parce qu'ils sont asservis au voir ; la façon dont le nourrisson explore son environnement montre d'ailleurs qu'il voit mais ne regarde pas. Toute abstraction commence dans un retrait hors du présent immédiat du sentir"[224].
La thèse de Straus sépare radicalement le "sentir" du "connaître", le "pathique" du "gnostique", la "sensation" de la "perception". Cette séparation a cet intérêt d'écarter la prééminence du "connaître" afin de mieux se pencher sur le "sentir", d'éviter donc d'interprèter le sentir sur le mode du connaître et donc d'en dégager les spécificités intrinsèques. Mais, par cette séparation sentir-connaître, Straus réhabilite finalement ce qu'il dénonce, car n'est-ce pas le modèle cartésien de la connaissance qui est réinvesti justement à propos de la définition de la connaissance ? Si la réflexion de Straus a les allures d'une approche "esthétique" au sens étymologique du terme, elle perdure dans le

---

[223] Erwin Straus, Idem, p 564.

[224] Erwin Straus, Idem, p 623.

cadre d'une approche "cognitive" (ou, selon ses termes, "gnostique" et donc, comme nous en avons vu les liens, dans une certaine mesure, dans une approche "ontologique"), puisque le "sentir" ne se définit encore que dans son rapport au "connaître". Toute l'axiologie de la tradition philosophique dont nous parlions plus haut semble réinvestie même si, dans ce cadre, la logique n'est plus valorisée : là, le sentir ne constitue plus un moindre-être. Il est plutôt la partie "animale" qui constitue l'animal humain.

Il est intéressant de noter que la phénoménologie de Merleau-Ponty n'opère pas une distinction aussi radicale entre la sensation et la perception. Il n'empêche qu'à la manière de Straus et principalement, dans la "Phénoménologie de la perception", le sentir est défini dans un monde pré-réflexif où l'objet et le sujet, l'espace et le temps ne sont pas séparés. La phénoménologie tend à placer le sentir dans une unité proto-ontique et originelle. Lorsque finalement, la phénoménologie se donne pour mission, selon Husserl, de "revenir aux choses mêmes", elle se définit comme un retour c'est-à-dire un mouvement vers un antécédent. Elle définit ainsi non seulement une structuration de la pensée philosophique qui, à un moment donné, aurait oublié "les choses mêmes" mais aussi une structuration de notre conception du monde qui lorsqu'elle retourne aux choses mêmes peut nous parler du monde avant la connaissance. Il y aurait un monde pré- (pré-objecto-subjectal, pré-réflexif, pré-conceptuel), originel, primitif et un autre où se détermine le sujet et l'objet, où règne la connaissance, la perception, la cognition, le concept. Le sentir et la sensation se trouvent au lieu de l'originel ; ce qui n'est pas sans faire penser, bien sûr, au paradis de la mythologie chrétienne, le jardin d'Eden, lieu par excellence de la sensation, perdu pour avoir goûté à l'Arbre de la Connaissance… ou bien à la condition soi-disante unitaire et indifférenciée du fœtus, puis du nourrisson, qui de stades en stades passe de "celui qui ne sait pas parler" à celui qui parle dans la distinction. Il y a alors cette tendance, à laquelle n'échappe pas la phénoménologie mais aussi la psychanalyse, à concevoir une antériorité dans laquelle prendrait place le monde du sentir et à concevoir une postériorité ("triangulaire") dans laquelle prendrait place le monde du symbolique. Le monde de la sensation tend alors à être situé selon un axe temporel (pré- quelque chose) ou sur un axe spatial ("en deça"). Ainsi, selon les différentes orientations, le monde du sentir est "dépassé" ou "re-trouvé" (ou plus précisément "re-joué"). C'est, nous pensons, cette idéologie de l'antériorité (diade du sensible) et de la postériorité (triade du symbolique) que le geste aisthétique est

susceptible de remettre en cause.

Mais, les propos de Straus nous intéressent justement parce qu'en insistant sur le lien inextricable du "sentir" au "mouvoir", ils supposent que le "percevoir" ou le "connaître" interviennent dans une logique du non-mouvement, une logique de l'immobilité et de l'arrêt de la transformation. Ce que fait la perception par rapport à la sensation, le "regarder" par rapport au "voir", "l'écouter" par rapport à "l'entendre", c'est exactement une dé-finition, une dé-termination de l'ob-jet qui, par extraction, ne se transforme plus, "n'a plus de destin", dit-il, à l'instar du sujet qui le perçoit ; c'est une circonscription, une focalisation (à l'instar de la capture photographique), une fixation qui fige l'objet (mais aussi le sujet) dans son processus transformatif. Pour nous, le mode de communication "gnostique" est proprement mortifère. Le "connaître" dans ce sens est déconnecté du mouvement et du "se mouvoir". Comme le dit Straus lui-même, si nous vivions dans le monde de la perception, "nous serions incapables de nous diriger d'un endroit vers un autre et nous ne pourrions même pas bouger". Nous retrouvons ici la célèbre histoire du mille-pattes, rapportée entre autres par Laban, qui, "parce qu'on l'avait obligé à bouger en commençant par sa soixante-dix-huit patte et à se servir ensuite de ses autres pattes dans un ordre déterminé, fut privé de sa liberté de mouvement et mourut de faim"[225]. Ce que l'on demande ainsi au mille-pattes, c'est finalement de se concevoir "ex-proprioceptivement", de se "connaître" en s'extirpant de lui-même, comme nous l'avons défini plus haut, c'est-à-dire d'objectiver son corps, de "se percevoir", perception corporelle qui intervient alors en contradiction avec l'orientation, l'intention constitutive du mouvement. La perception est associée à "un point de vue" fixe et immobile. Ainsi, il est fréquent de constater que, lorsque un pédagogue demande de "prendre conscience" d'un mouvement, le mouvement du danseur ralentit très ostensiblement voire s'immobilise. Une non-motricité mais plus une non-mobilité semble associée à l'expérience perceptive. La "perception" intervient symptomatiquement en contradiction avec "l'action" qui suppose la "sensation". Ceci nous intéresse parce que nous pensons aussi que la perception ex-proprioceptive et fixante impliquant un mode de fonctionnement mécanique intervient en contradiction avec la sensibilité. Nous tiendrons pour "insensible", une partie du corps qui aurait cessé de fluer et de se

[225] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, L'art de la danse, Actes Sud, Paris, 1994, p 11.

transformer, justement parce qu'elle est perçue de manière ex-proprioceptive et du côté de la "connaissance" imageante.

Mais, pour l'heure, il paraît intéressant de considérer comment Straus définit le mode de corporéité de l'être humain, et donc définit une ontologie pratique. Alors que le mode pathique et le mode gnostique se sont définis comme deux modes de corporéités qui différaient de manière radicale et étaient incompatibles, Straus, en dernière instance, les allie, de façon générale, dans l'être-au-monde humain. "Le monde de tous les jours n'est ni le monde de la vision esthétique pure ni celui de l'intuition mathématique, ni celui de la perception au sens restreint du terme. C'est un monde dans lequel le temps et l'espace ne sont pas encore rigoureusement séparés, car s'il en était ainsi, nous serions incapables de nous diriger d'un endroit vers un autre et nous ne pourrions même pas bouger. C'est donc un monde *intermédiaire* entre le monde de la pure expérience sensorielle que nous partageons avec les animaux et le monde de l'esprit dans lequel la communication sympathique a été éliminée. La formation de notre monde ordinaire dépend donc de la sensation et de la pensée. On pourrait donc dire que dans le monde ordinaire de l'homme l'unité sensorielle du temps et de l'espace est relâchée sans pourtant être abolie"[226]. L'expérience humaine est donc envisagée comme une *ambivalence*, une sorte de *balance* entre le sentir et le percevoir ; l'homme oscillerait dans l'espace d'un entre-deux : entre le pathique et le gnostique, entre la sensation et la perception, qui ont pourtant été considérés comme s'excluant et comme contradictoires : blanc, noir puis gris (gris "magouille", pourrions-nous dire tant il s'agit bien de commercer entre-les deux). Or, pour nous, ce genre de propos revient à concevoir le mode de vie humain comme une alternance de mouvement et de non-mouvement, revient à concevoir une mortification au sein d'une certaine vie humaine : c'est effectivement ce qui se passe, dans le mode de corporéité ex-proprioceptif. Quelque chose qui se fige (ce que les danseurs appellent des "contractions" ou des "tensions") et puis, peut être amené à se défiger, soit dans un "moment de grâce" ou de "chance" où le but fixé entre, comme par magie, dans les faits et donc dans la situation *en cours* (ainsi il se défixe) ; soit, dans un moment de fatalité ou de malédiction, de l'expérience certes sensible et transformatrice, mais, selon nous, limite, de la douleur. Même pour Straus qui étudie ce "sentir",

[226] Erwin Straus, Op.Cit, p 623.

"l'intériorité corporelle est expérimentée dans certaines circonstances seulement, particulièrement dans la maladie". Dans le mode ex-proprioceptif, il y aurait quelque chose, dans le sensible proprement mouvant, qui se ferait proprement in-sensible parce que fixé et objectivé, "percé" (pour reprendre ce que dit implicitement le terme de "perce-voir") ; quelque chose, qui, comme le dit Lacan, ferait que "La vie ne cherche qu'à mourir". Dans cette alternance entre le mouvement et le non-mouvement, le sensible et l'insensible, le sujet même serait tantôt sujet, tantôt objet. Pour reprendre Straus, le sujet "saute" entre deux modes de communication différents, le sujet est *divisé*, divisé entre un point de vue sur lui-même objectivant et un champ de vision subjectivant : nous retrouvons ici la thèse lacanienne du sujet divisé et morcelé par le "stade du miroir" : nous y reviendrons.

Nous voudrions noter ici combien cette ambivalence du sujet humain entre une "sensation" liée à la variation, au mouvement, à la multiplicité et à "l'indiscernable" et une "perception" qui justement dis-cerne, fixe et peut ainsi mesurer et analyser, est complètement retrouvée dans l'emploi du terme de "sensation", de "conscience" ou de "perception" dans la verbalisation qui gravite autour de la pratique de la danse. Même si, par ailleurs, il nous semble qu'il se cherche, non pas une corporéité qui serait faite d'une addition (subtilement écartée) entre une modalité pathique et un modalité gnostique, mais une autre corporéité dont le terme désignant sa "modalité" reste à trouver.

Nous avons relevé, lors d'un cours de danse contemporaine de Michel Kéléménis[227], les termes concernant ce travail des sensations et leurs occurrences. Il apparaît clairement que le sentir ou la sensation sont suscités pour :

- leurs potentialités à impliquer un mouvement variant, transformateur, "continu", "fluide", appelé aussi "mouvement en succession" qui est susceptible alors d'impliquer la globalité du corps. Ainsi, dans les assertions suivantes : "Essaie de trouver la sensation que ton bassin s'ouvre devant et derrière aussi" ; "Sens ton dos qui s'élargit sur le sol" ; "Aies la sensation d'allongement avec de l'air dans la cheville" ; "Sens comment ça peut monter à l'intérieur" (travail de réaction du poids).

De même, nous retrouvons, au titre de cette mouvance du sentir, l'opposition

[227] Propos tenus lors d'un cours donné aux danseurs professionnelles du Creuset, à Lyon, le 14 octobre 1994.

sensation/forme : "Aies la sensation d'avoir les pieds en dedans… pas la forme, la sensation". Pour susciter cette variance liée au sentir et la continuité du mouvement transformateur, le "sentir" est aussi souvent un "imaginer" ; ainsi : "essaie de sentir comme une vague qui part du bas du dos quand tu inspires à partir du bas" ;

- leurs potentialités à impliquer un mouvement distinct, précisé, différencié ; la sensation est alors une localisation qui n'exclut pas la "mesure" : "Tu sens la longueur de ton dos" ; "sens la distance de l'intérieur des cuisses qui varie en longueur et en largeur" ; "tu sens la différence" ; "essaie de sentir comment ton gros orteil te donne la direction"…

Il semble, et c'est le constat que l'on pourrait faire pour la majorité des pratiques de danse contemporaine, que la "sensation" ou le "sentir" interviennent aussi bien pour leur potentialité de générer de la mouvance et du mouvement, que pour leur potentialité à générer des différenciations, des précisions dans le mouvement, que pour leur propension à générer une détermination, une certaine "décisivité" dans l'orientation du mouvement, que pour leur potentialité à une "pensée" du mouvement. Dans le cours de Michel Kéléménis, le verbe "penser" se fait complètement synonyme de celui de "sentir". Ainsi, "Pense que tu élargis le bassin" ; "Pense à des pieds qui ne sont pas des bouts inertes" ; "Pense qu'il y a dans ton dos une voûte qui te soutient… essaie de sentir cela, de sentir comment on peut être porté ici". De même, l'expression "avoir la sensation de" peut se substituer à celle "d'avoir l'idée de" : "idée" ou "sensation" de longueur, de poids ou de "voûte" ou de "vague". "Sentir" intervient aussi comme un "avoir conscience de" ou un "être conscient de" : "Essaie de trouver la conscience de la direction en connexion avec le fond du bassin".

De même, chez Odile Duboc, le "sentir" semble lié à la fois à un sentir-imaginer qualitatif, (relatif à la mouvance d'une matière air ou eau) et à un sentir-apprécier quantitatif s'exprimant dans l'espace (localisation, longueur, distance). Ainsi, dans l'assertion qui comprend ces deux idées : "vous devriez avoir cette sensation d'être suspendu à un fil au niveau de la septième cervicale". Le "sentir" est alors aussi un "comprendre", un "vérifier", un "considérer" ou un "contrôler", un "sentir actif", une "conscience" : "Essayez de sentir ou de considérer la distance entre votre tête et de votre coccyx" ; "Trouvez cette distance consciente" ; "Vérifiez la longueur des vertèbres" ; "Contrôlez bien la distance qu'il y a entre la tête et le coccyx" ; "Essayez de sentir… de

comprendre là où vous en êtes pour comprendre ce que vous faîtes après". Toujours, il s'agit, pour Odile Duboc, comme elle le dit souvent, de "comprendre de façon tout à fait sensible" ou, on pourrait le rajouter, de "sentir de façon tout à fait compréhensible".

Au terme de nos observations concernant de multiples et diverses pratiques chorégraphiques contemporaines, nous constatons l'ambivalence voire la polyvalence qui se réfère à l'emploi des termes de "sensation" et de "sentir" (ambivalence présente aussi au sein d'une même pratique) : le "sentir" comme "comprendre", comme "penser", comme "imaginer", comme "prendre conscience", comme "porter l'attention sur", comme "constater", comme "écouter", comme "observer", comme "différencier". (On note, par contre, l'usage très modéré des termes de "percevoir" ou de "perception" autour des pratiques). Cette ambivalence qui pourrait prendre les allures d'une confusion conceptuelle, est pour nous, significative d'un *travail* des corps comme d'un *travail* des concepts que nous pensons caractéristique de toute œuvre poétique. Mais le propre de cette confusion est aussi de réinvestir le cadre de ce qui la fonde, c'est-à-dire le cadre conceptuel du Texte culturel qui opère des séparations par division. Malgré l'emploi fréquent des termes de "sensation" et de "sentir", il arrive souvent aux danseurs (comme l'a fait avec Odile Duboc, Dominique Petit et d'autres), de préférer, en dehors de leur pratique interne et en vue de la communiquer verbalement, le terme de "conscience" ; c'est que la "sensation" ou le "sentir" connoterait une passivité, une confusion voire une fusion, irréférenciables à leurs pratiques. Mais, le terme de "conscience", s'il fait certes plus sérieux, nous semble guère moins approprié au vue même de sa dénotation étymologique (cum : avec et scire : connaître) référé directement à une opération transcendantale de la saisie d'un ob-jet par un sujet qui se tient dans une position extérieure de surplomb. On constate donc que la verbalisation qui gravite autour des pratiques chorégraphiques ne lève pas véritablement la problématique dans laquelle se tiennent les concepts du sens commun et aussi les concepts philosophiques. Dans cette ambivalence qui voisine avec une polyvalence du terme de "sensation", on pourrait encore conclure à une véritable confusion conceptuelle. Nous dirons plutôt que cette ambivalence est justifiable du fait que quelque chose se cherche (se trouve aussi), précisément sur le pli ou sur le fil de cette ambivalence. Un autre mode de corporéité… qui pourrait localiser, distinguer, calculer, mesurer, différencier, maîtriser sans pourtant exclure la mouvance, le mouvement, sa continuité et aussi sa globalité. Mais, exprimer

ainsi, il semble que l'on vire à un holisme éperdu ou au paradoxe paralysant. Peut-on finalement trouver un autre terme en joignant ces deux attitudes "pathique" et "gnostique" qui apparaissent pourtant en contradictions, l'une se référant à une indifférenciation du sujet et de l'objet, l'autre à une séparation dé-finitivement excluante ?

Un certain regard comme paradigme.

Même si nous mettrons toujours la psychanalyse et son impératif de la "coupure" productive en suspicion, la psychanalyse lacanienne nous intéresse en ce qu'elle relate exemplairement de la division primordiale qui envahit effectivement le Texte et les Corps de part en part, division qui produit l'ensemble de ces pôles binaires dont nous parlons. Dans l'approche psychanalytique, cette division intervient comme un "trou", une "béance", une "fente", une "brèche", une "déchirure", une "castration" qui place le sujet incessamment dans un manque-à-être, manque-à-être producteur du "désir" d'être. Cette fêlure constitutive du sujet symbolique est traduite non seulement par "l'immaturation" de son système nerveux central à la naissance qui accentue davantage encore la séparation à la naissance de l'enceinte maternelle, par la *rupture* du sevrage, mais aussi, par l'expérience significative, de l'insertion du sujet dans le symbolique, le réel et l'imaginaire, au cours de laquelle l'enfant se reconnaît dans le miroir. Alors que "l'être" de la jouissance se place dans une série quasi indéfinie (mamelons, fèces, urine, phallus, phonème, regard, voix) d'objets partiels qui ont pour particularité de ne pas se présenter comme partie d'une totalité, l'enfant (in-fans), prématuré pour ce qui est de la perception de son unité, va s'appréhender dans une image totalisée de lui-même, qu'il intercepte. Pour que le Stade du miroir opère, c'est-à-dire que son image ne soit pas un objet partiel parmi d'autres, il faut qu'à ce miroir l'Autre donne un cadre ; structure qui ne peut être d'images qui se renverraient l'une l'autre à l'infini, mais qui est d'ordre symbolique, de l'ordre de l'Autre signifiant. C'est parce qu'il y a une place tierce entre lui et son image qu'il y a sujet possible : l'image spéculaire nécessite un témoin pour fonctionner comme telle. Sans l'Autre (du signifiant, du langage), Lacan dit qu'il n'y a, à la lettre, rien[228]. L'enfant, qui est encore multiple, éclatement, discordance, ne se saisit comme "un" qu'en étant totalement "autre". A l'instant même où le sujet unitaire devait surgir, il disparaît, puisque cette image spéculaire n'est pas "lui" mais un faux "lui".
L'alternative lacanienne se place donc entre n''être "rien" ou un "faux" moi ; rien ou un sujet inscrit toujours au lieu de l'Autre. Autrement dit, l'alternative est donc entre une

228 "… avant que du seul fait que ça s'adresse à lui, il disparaisse comme sujet sous le signifiant qu'il devient, il n'était absolument rien", Lacan, Ecrits, Seuil, p 835.

pétrification dans le silence du corps, la mort, c'est-à-dire rien, ou bien la vie, mais une vie amoindrie, puisque en manque du "rien" de la jouissance : une vie morbide donc.
Le stade du miroir est, pour nous, significatif, d'un certain regard et donc d'une certaine corporéité, proprement morbide, de "l'Autre" au corps invisible… qui n'est autre que le "Texte", la "Loi," ou le "Nom-du-Père". Il permet de décrire précisément, de là sa valeur paradigmatique, où se place la division dans le Corps du Texte comme dans les corps eux-mêmes.

Le sujet barré naît au creux d'une double mortification : entre un regard sur lui-même avec lequel il ne se distinguerait pas comme "lui", regard qui serait de pure hystérie, et qui le ferait advenir comme un "corps sans sujet" ce qui est, pour l'animal symbolique, impossible ("Le réel, c'est l'impossible"- Lacan) ou entre un regard qui l'assujettit c'est-à-dire qui le "*fige* en signifiant"[229]. La division naît d'un certain regard dans le miroir qui à la fois fixe, statufie le sujet comme un objet unitaire et permanent (idéal-du-moi) et qui, en même temps, le déloge du lieu de son corps propre : par l'image spéculaire, "devenir sujet, c'est perdre son corps". Le sujet ne devient sujet que parce qu'il s'extirpe de son corps propre, se coupe de lui-même et prend un point de vue autre sur lui, un point de vue extérieur qui est aussi le point de vue de l'Autre. En d'autres termes, et nous expliciterons ce point de vue, le sujet ne devient sujet que parce que sa perception de lui-même devient ex-proprioceptive. La spécularisation fait du corps du sujet et du sujet un être quasi fantomatique, un hors là, une sorte de mort vivant ou plutôt un vivant-mort… puisque plutôt que la mort, le sujet barré a fait ce choix forcé de "La vie qui ne cherche qu'à mourir". Le sujet se conçoit à la place de l'Autre, c'est dire non seulement que le regard que le sujet porte sur lui-même n'est pas le sien, mais aussi que l'appréhension de son corps est forcément d'ordre symbolique, c'est le regard d'un autre, extérieur à lui. Le mode de corporéité du sujet barré au regard de l'Autre finalement n'a pas de corps, il ne connaît pas de réalité corporelle *autre* que celle de l'Autre qui lui-même n'a pas de corps. C'est dire finalement que l'Autre qui "fige en signifiant" n'est pas franchement autre, ne désigne pas l'altérité dans le sens où celle-ci sous-entend un processus d'altération, de transformation processuelle. La psychanalyse lacanienne a

229 "Le sujet naît en tant qu'au champ de l'autre surgit le signifiant. Mais de ce fait même, cela -qui auparavant n'était rien, sinon un sujet à venir - se fige en signifiant". Lacan, Séminaire XI, p 181.

une efficience thérapeutique mais lorsqu'elle se fait explication du monde, elle traite soit du comique (course proprement obsessionnelle à l'objet "petit a"), soit du tragique (drame de l'hystérie où "ça n'est jamais ça"), soit de l'épique (dans un fin dosage entre le mode hystérique et le mode obsessionnel) mais pas du "sage" disponible, souriant et plein d'en-train, qui, pour reprendre la réflexion de François Jullien, "n'a pas d'idée", n'a "Ni autre, ni soi", ne fait pas de "fixation sur la vérité"[230] (ni même sur une vérité fêlée et en manque d'elle-même -"La vérité n'est pas Toute"-Lacan)), donc n'a pas de désir comme manque-à-être le Tout… ou alors il nous faut l'envisager au terme de la fin de l'analyse, comme il nous faudrait envisager la fin de la psychanalyse.

Cette entreprise dépassant complètement le cadre de cette étude, nous voudrions insister, ici, sur la dimension proprement ex-proprioceptive et donc issue d'un habitus perceptif qui sied, selon nous, au cœur de ce schéma du Stade du miroir, et aussi, corrélativement, sur le report direct de la coupure du sujet dans le cadre d'une coupure corporelle avec ce qui le porte (le sol, l'air ou globalement toute surface porteuse). L'enfant porté dans les bras d'un autre devant le miroir naît comme sujet barré que si l'Autre, qui intervient au surgissement de lui-même, n'a pas de pieds, ou de pieds "qu'à moitié" pour reprendre l'idée de la division. C'est une perception ex-proprioceptive qui se véhicule ici par contagion. Le Stade du miroir définit une certaine modalité du regard qui intervient comme LA modalité perceptive impliquant un mode de corporéité forcément insensible et pathologique. Le discours psychanalytique fait advenir la possibilité du symbolique et du langage sur une scission impérative du sentant et du sensible ; il y aurait comme un impératif du pathologique. Le sujet ne se définit comme manque-à-être que parce que le corps de l'Autre n'a pas de terre, que parce que le Regard sans corps n'a pas de poids. Ce mode de corporéité est proprement ex-proprioceptif : il ne sait pas regarder sans se fixer, au moins pour une part, dans une forme arrêtée (idéal) et se désolidariser, en même temps, de la matière en transformation qui le fait exister : les corps porteurs. Le regard de l'enfant se fait au champ de l'Autre justement parce qu'une certaine modalité perceptive culturelle se transmet ; modalité perceptive complètement en prise, avec un certain rapport au sol qui est produit aussi par l'impératif de l'écart avec le sol, avec la terre, avec l'air, globalement avec les

---

[230] François Jullien, "Un sage est sans idée", Seuil, Paris, 1998. Citations en référence directe avec les intitulés de chapitres.

surfaces porteuses. Cette perception est relative à un sens de la vue qui ne sait pas distinguer sans fixer ; la distinction coïncide forcément avec un arrêt mortifère. Le sens de la vue, comme le langage apparaissent comme des mortifications. Le regard, le mot comme "meurtres de la chose". Ce qui apparaît si "étrange" à l'enfant au regard ex-proprioceptif, c'est bien qu'une propriété, celle du mouvement transformatif, semble détachée, plaquée sur quelque chose de plat, d'irréel, qui ne relève ni du sentant ni du senti en transformation. L'étranger apparaît comme ce qui est étranger à son processus de croissance vu comme une altération ; ce avec quoi il ne peut donc communiquer. L'image spéculaire, telle qu'elle est décrite dans le stade du miroir, a donc le pouvoir de briser les synergies. L'Autre comme "étranger" l'écorne définitivement de ce qu'il peut être un "aubain", une chance, une aubaine, un "monde possible", dirait Deleuze. Mais, dire qu'en considérant son image dans le miroir, l'homme en lit la signification mortifère (ce qui le distingue des animaux), c'est dire aussi que l'Autre, qui intervient dans le même temps de la signification, est aussi mortifère. Un Autre qui ne serait pas caractérisé par le mouvement d'une certain pulsion de vie (comme s'il n'était pas interessé par le mouvement de la croissance de l'enfant) est un autre qui n'est pas franchement autre, une mi-altérité, une demi-aubaine.

La psychanalyse lacanienne se fonde comme la philosophie classique ou même la phénoménologie, sur un certain regard qui objectivise ou subjectivise, même si ce n'est que "partiellement" ("le moi n'est toujours que la moitié du sujet"-Lacan). La moitié, qui fait fêlure, coupure est instaurée finalement pour sauvegarder la vie du sujet, qui dans la totale subjectivation ou objectivation, mourrait ou ne serait "rien". Nous sommes bien ici dans une logique de survie. Le sujet lacanien se situe toujours entre deux pétrifications, brèche par laquelle il n'est pétrifié qu'à moitié. On est dans le même registre lorsque Odile Duboc dit "qu'il s'agit de se perdre mais pas totalement" , il s'agit de faire vaciller le Moi accolé à la position du Maître, devenir réceptif, "passif mais pas trop", comme un mi-esclave ou une mi-hystérique. A l'inverse, et toujours dans le même registre, Pierre Doussaint peut dire "On dit d'avoir "conscience", d'accord mais pas trop" ou, en d'autres termes d'être un mi-Maître. C'est comme si la conscience se devait d'être mi-transcendantale ou l'expérience d'être mi-immanente. Le mode de corporéité du danseur contemporain se dit alors dans un certain "dosage" entre l'intérieur et l'extérieur, entre la passivité et l'activité, entre Moi et l'Autre, qui n'est pas sans engendrer une

certaine schizophrénie. D'où l'idée "d'entre-deux" qui investit la corporéité et la conceptualisation, dans la pratique de la danse contemporaine.

L'entre-deux investit aussi le travail du regard du danseur. Le travail que mène Odile Duboc place un certain regard en son centre : un regard qui serait entre le "voir" et le "regarder". Le "voir" ou "vision à 180°" est un regard qui englobe, un regard d'ensemble ; le "regarder" fait référence à un regard scientifique qui perce et circonscrit, un "regard-focus". Hervé Diasnas, aussi, opère la même distinction en proposant l'expérience suivante aux danseurs : face à face et assez proche, il demande à l'autre personne de suivre son doigt qui se déplace. Lorsqu'il rajoute le mouvement du doigt de son autre main, la personne constate, de fait, qu'elle ne peut les "regarder tous les deux". " Si on peut les regarder tous les deux, par contre on peut les voir". Hervé Diasnas sollicite alors ce "regard périphérique" souvent inactivé chez les danseurs, habitué au regard ex-proprioceptif du stade du miroir. Ce travail sur la vision périphérique des danseurs contemporaines peut conduire à une apologie du "voir" par rapport au "regarder" ; cette apologie qui s'explique, historiquement, dans cette opposition à l'excès de projection du regard dans la danse classique, a abouti et aboutit encore à un véritable "effacement du regard" du danseur contemporain : posant son regard sur l'infini, il semble alors " régresser" au stade du miroir, dans une vision sans confrontation avec l'Autre, sans distance et sans sens. Aussi, Odile Duboc, dans ses commentaires, nous l'avons vu, précise qu'il s'agit toujours d'être entre le regard fovéal et le regard périphérique, d'avoir la "double vision". Tout comme, il ne s'agit pas de "regarder sans voir", il ne s'agit pas alors également de "voir sans regarder". Hubert Godard souligne que tout type de regard, comme tout point de vue, entraîne une attitude posturale spécifique. Ainsi, une prédominance du regard fovéal, qui s'attache aux objets du monde en les attachant, coïncide globalement avec un recul du torse, une contraction des muscles périphériques antérieurs. C'est comme si, dit-il, "l'œil avait mille mains" qui ne voudraient que prendre, saisir et fixer : "c'est cette attirance, cette proximité du regard avec les choses extérieures qui crée, en réaction, un recul du dos. C'est le regard phallique par excellence, le regard masculin… le regard de la névrose"[231]. Mais, une

[231] Hubert Godard, Propos recueillis lors du stage-réflexion, organisé par l'Association Danse Contemporaine, Lyon, Septembre 1996.

prédominance du regard périphérique aboutit, elle aussi, à une forme de pathologie psycho-corporelle, correspondant, quant à elle, à l'attitude du "Pierrot lunaire" : le regard obsessionnel et phallique qui sur-déterminait, sur-définissait laisse place, ici, à un "regard qui n'indique plus rien", à un "regard vitré" comme le dit Odile Duboc, et qui serait aussi un regard vitreux, transparent. A la supra-présence du regard-focus correspond l'absence du regard d'ensemble, le flou vaporeux. C'est "Madame Prune… qui était prise de pâmoisons et de vapeurs" (Loti). Hystérie. Regard fantôme ou regard zombi.

Finalement, les deux types de vision, lorsqu'une seule prédomine, aboutissent, toutes deux, à deux fixités, deux raideurs (des muscles antérieurs ou des muscles postérieurs). Si "regarder sans voir" coupe le voyant du monde dans lequel il se trouve et donc réduit ses potentialités internes d'adaptation (prospection, orientation), "voir sans regarder" opère une coupure tout aussi radicale : en diminuant les possibilités de se projeter dans le milieu extérieur et de s'y confronter, le voyant est écorné de son action sur le monde (introspection). "Ne regarde pas l'épée, sinon elle te tranchera", dit une maxime chinoise. Dans le premier cas, le voyant "regarde" l'épée, comme il se "regarde" lui-même dans le miroir, et se fait tranché ; dans le second, il ne la voit même pas, et se fait tranché aussi. Dans les deux cas, on remarque une tendance à la fixité oculaire : non-mobilité des yeux et aussi de la tête sur la colonne vertébrale, et de la colonne vertébrale elle-même.

Dire, comme le fait Hubert Godard à propos des expériences chorégraphiques, que le regard recherché ne peut que se situer "entre le regard fovéal et le regard périphérique", le faire advenir par un "dosage" du voir et du regarder, comme d'un "équilibre entre l'intérieur et l'extérieur", c'est dire, implicitement, qu'il surgirait de la conciliation, de la superposition, du moyen terme de deux éléments qui n'ont pourtant aucune potentialité transformative. Peut-on trouver la souplesse recherchée en conciliant deux raideurs ?

Qu'est-ce qui semble finalement principiel à l'émergence du regard recherché par Odile Duboc ? Lorsqu'elle sollicite un "regard qui ne sélectionne pas… c'est-à-dire un regard périphérique… mais sans l'idée de l'écoute où le visage est accroché aux épaules, où les cervicales se raidissent", qu'est-ce qui importe vraiment ? N'est-ce pas la mouvance par rapport à l'accroche ou à la fixation au sens de non-transformation qui est au cœur de la problématique ? … qu'elle soit de type fovéale ou de type périphérique, qu'importe. On

ne peut trouver la souplesse en négociant sur fond de deux raideurs. Il nous semble que ce "regard" esthétique que suscite Odile Duboc se caractérise, en premier lieu, par le mouvement transformatif qu'il crée ; la perception devient une mouvance. Ainsi, même si ce regard se concentre sur un détail du champ visionné, il ne cesse de s'y enfiler : plus que *focalisante* (à la manière de la focale, de l'objectif d'un appareil photo qui aurait à voir avec le "fusil" photographique de Marey), elle est simplement *localisante*. Ce regard fait des distinctions que ne seraient pas synonymes de séparation mortificatrices. Ainsi, ce "regard" suppose une autre conceptualisation qui pose, à la manière de Deleuze-Bergson, de Deleuze-Leibniz, nous le verrons, à la fois la possibilité d'une distinction réelle et l'inséparabilité : "ce n'est pas parce que deux choses sont réellement distinctes qu'elles sont séparables"[232]. Ce qui nous amènera, en suivant Deleuze, à mettre au cœur du geste aisthétique non pas à la différence subtile du geste poétique, *l'écart producteur* du désir (ni même le concept intéressant de "chiasme" de la philosophie de Merleau-Ponty qui joint deux instances, certes, mais qui restent coupées et séparées en amont), mais le *pli*.. Avec le "pli" qui ne suppose a priori aucune coupure de la texture (comme du texte) et qui opère des différenciations sans déchirure, nous mettrons l'impératif de la coupure en question.

Le pli du regard permettrait un regard qui, dans son enfilade, va, traverse et qui ne se heurte pas. De même, s'il accueille l'ensemble du champ, il ne cesse de s'y baigner, et donc de traverser l'eau qui l'entoure sans pourtant la séparer : plus que *périphérique* (terme qui renvoie au périmètre géométrique et donc à une limitation d'un espace homogène), la vision est *globale* au sens de sphérique ; elle ne cesse d'y tourner tout comme le globe oculaire dans son orbite. Carolyn Carlson parle à ce propos de "regard circulaire" ; de même que pour Steve Paxton, nous le verrons, les visites du regard sont des circonvolutions, pour ne pas dire des révolutions, qui amènent à palper l'espace pluri-dimensionnel. Il y a alors, dans le geste aisthétique, comme un rapport nécessaire entre la perception et la variation. La perception est une modulation. Dans la modulation, "il n'y a jamais *arrêt* pour démoulage, parce que la circulation du support d'énergie équivaut à un démoulage permanent ; un modulateur est un moule temporel continu… Mouler est moduler de manière définitive, moduler est mouler de manière

---

[232] Gilles Deleuze, Le Pli, Leibniz et le baroque, Les Editions de Minuit, Paris, 1988, p 144.

perpétuellement variable."[233]. Il est alors significatif que ce regard se trouve dans sa connexion avec le mouvement du corps et donc avec la perception des mouvements du corps : le regard, nous l'avons vu, a des zones optiques dans un corps "élastique" ; le regard a du poids parce que le point de vue se transforme en même temps que le point d'équilibre du corps ; il n'y a alors plus de "point" mais des courbes créant des volumes.
L'essentiel se trouve alors dans la mouvance, dans l'altération altérante du point du corps comme du point de vue, comme aussi du point vu… tellement que l'on pourrait dire, dans un jeu de mot franchement tentant, que sans cette fluxion, il n'y a "point" de vue mais des visions. Cette fluxion liée à une pondéralité consistante remet en question la division sujet-objet en les redéfinissant complètement, en en changeant ce que justement on entend par le "sentant" ou le "sensible". Ce que suscite fondamentalement Odile Duboc est donc un autre regard et non pas un regard à mi-chemin entre ou un regard dosé. Ce type de vision diffère complètement et, en nature, des autres et ne peut pas s'exprimer par leur conciliation : parce que cette vision est autre, elle ruine complètement l'opposition. Les opposés sont pris dans un tourbillon. Or, il semble toujours resté quelque chose du Texte, en ce que l'on puisse la décrire comme une superposition de deux entonnoirs dont l'un serait inversé, de la chercher toujours dans l'ensemble d'une inter-section, d'un entre-deux ou même d'un chiasme. Le "travail des sensations" dans la pratique de la danse fait néanmoins vaciller le Texte en créant des jonctions productrices, mais sans pourtant véritablement en créer un autre, ou plutôt plusieurs autres.
Lorsque Odile relie le regard au corps, elle fait du regard un jet, une propulsion vers l'extérieur, auquel, le corps intérieur doit "résister". L'élasticité, est toujours "une tension entre les deux", provient toujours d'un élan freiné. Il y va toujours d'une "tension" entre deux termes opposés. Dans le geste poétique apparaît toujours la notion de "tension". "Les tensions sont au cœur de toute expressivité du geste" dit Laurence Louppe. C'est pourquoi, nous avons parlé sans cesse, à propos de la danse que crée Odile Duboc, d'oscillation ; ce qui caractérise sa danse est non pas véritablement une *alter-ation* mais plutôt une *alternance*. Ainsi, nous avons parlé non pas de fluxion mais de "flux piqué" : la "danse des instants" se composent de moulages et de démoulages,

[233] Gilbert Simondon, L'individu et sa génése physico-biologique, PUF, pp. 41-42, cité par Deleuze, Le Pli, Op.Cit.

opération qui en fait son mouvement vibratoire. La "suspension" caractéristique de la "danse des instants" se fait alors en bordure d'un trou de jouissance ou en bordure d'une abstraction transcendantale. Le Texte est travaillé… le Texte est travaillé dans la texture même des corps, vacille mais aussi "résiste".

L'entre-deux poétique : esthétique du trouble.

Le travail du sentir dans la danse contemporaine française s'avance comme une façon de "faire frissonner le sens"[234] (Barthes), de faire vaciller les normes et les codes par une "secousse", un déséquilibre. Les frontières désignées par le Texte notamment entre l'intérieur et l'extérieur, entre la passivité et l'activité, entre la sensation intensive et le mouvement extensif, entre le regard discernant, focalisant et le regard confondant, totalisant, entre le corps subjectif, senti et le corps objectif, perçu, se brouillent. Troubler est un acte léger : le vacillement des frontières crée des perturbations qui travaillent les codes sans pourtant les subvertir. Le mouvement de la danse est alors ce mouvement du "désir" qui dans une dialectique de l'entre-deux, apparaît comme un tiers, qui apparaît-disparaît entre deux pôles tensifs. Le sentir, le "voir" ou le "regard fermé", l'intensité des "petits mouvements", le "relâché" musculaire, le travail "intérieur" apparaissent comme des éléments opératoires mais auxquels ne doivent pas être exclus la "conscience", le regarder, le "regard ouvert", l'extensivité, la tonicité, garant de "l'altérité". Que ce soit dans la tentation d'une coexistence ou dans la séparation, union et séparation qui produit justement l'élasticité du mouvement dansé, le Texte se relâche tout en se réaffirmant.

Sur le plan sensoriel, il faut tenir pour exemplaire que ce "travail des sensations" dans la pratique chorégraphique, a nécessité le concept d'"écoute" largement utilisé à ce propos. Emprunt du vocabulaire de l'audition, "l'écoute" (des corps, du monde environnant) est significative d'une perception qui n'excluerait pas une certaine continuité temporelle. Lorsque Odile Duboc convoque un "œil qui écoute", ce n'est pas d'un croisement à proprement parler entre le sens de la vue et le sens auditif qu'il s'agit, car, en effet, ce qu'elle veut susciter reste du domaine de l'œil (qui voit et qui regarde), mais bien d'un regard auquel serait étranger la fixation, un regard qui se meut et qui mue ; là, le Texte sensoriel vacille. Si le regard est un paradigme à sa danse, c'est justement parce que le sens de la vue, selon nos normes corporelles, est associé à la fragmentation, à l'ob-servation, à la con-servation. Ainsi, le "regard fermé" est convoqué pour faire taire cette fragmentation perceptive. "Il faut se rendre compte que le mouvement livré par la vue

[234] Roland Barthes par Roland Barthes, Editions du Seuil, collection "Ecrivains de toujours".

n'est pas dynamisé. Le mobilisme visuel reste purement cinématique. La vue suit trop gratuitement le mouvement pour nous apprendre à le vivre intégralement, intérieurement"- Bachelard[235]. Odile Duboc fait vaciller le texte commun (que tiennent aussi les phénoménologues) sur le sens de la vision en cherchant un regard lié à la matière pondérale, un regard dynamique et transformateur. Ainsi, elle convoque "l'écoute" du corps, la "musicalité intérieure". Le Texte n'affuble pas en effet, dans la même mesure, au sens de l'ouïe ce pouvoir fixant et discriminant. Là, le sens de la vue serait de l'ordre de l'espace nombré, tandis que le sens de l'ouïe serait de l'ordre du temps vécu. Souvent aussi, pour définir le concept de "durée", Bergson en appelle à des exemples musicaux. Plus encore, les sens du goût et de l'odorat sont dits appartenir à la durée, au temps vécu qui, parce qu'il ne serait plus un temps nombré, voisinerait avec une certaine incapacité distinctive, une certaine tendance à la fusion. Le sens tactile apparaît dans une position intermédiaire entre l'abstraction lié au sens de la vue et la concrétude corporelle liée au sens gustatif-olfactif. Mais, le toucher culturel est aussi marqué par "l'interdit de toucher", dont parle Didier Anzieu, et qui intervient, à l'instar du regard dans le stade du miroir, comme une castration. Selon le Texte, la sensorialité semble marquée par une tendance à un retour à la matrice, à l'état végétatif et indifférencié ; le sens de la vue apparaissant comme le sens le plus opérationnel en matière de dis-tinction et de coupure. Aussi, le sens de la vue se voit plus que les autres, lié à l'action, au mouvement, à l'altérité. La sensation intérieure du corps aurait alors une tendance à la passivité, au relâchement musculaire, au corps hypotonique, au mouvement a-dirigé qu'il faudrait conjurer puisqu'elle dissoudrait le sujet danseur dans une jouissance charnelle. Ce sur quoi nous voulons mettre l'accent ici, est que, le mouvement extériorisé, la conscience, le mouvement actif, l'hypertonicité, le mouvement directif a ces mêmes tendances mortifères que son opposé, tous deux sont liés à un désir d'immortalité manquante. Comme le dit Hubert Godard à propos de la fonction tonique : "Ces muscles toniques qui me font tenir debout, constituent une terrible menace. Ce sont eux qui, si je ne lâchais pas, m'interdiraient tout mouvement, pourraient me faire entrer dans une catatonie verticale. D'un côté, il y a l'hystérique de Charcot paralysée dans une tension mortelle. Et de l'autre, il y a l'afffaissement concerté

[235] Gaston Bachelard, L'air et les songes, Op. Cit. p 16.

ou non des tenseurs, qui interdissent l'élaboration de l'axe gravitaire". Aussi, le mouvement vivant apparaît comme le mouvement du désir qui surgit de la brèche de ces deux non-vies, comme une oscillation entre deux pôles. "Nous ne vivons que parce que nous pouvons circuler entre ces deux pôles, continue Hubert Godard. Et c'est ce jeu permanent qui est toute notre histoire. C'est pourquoi, ce que je recherche, c'est une valeur qui ne peut être que d'*hésitation*, une certain suspension de l'être, corps et pensée"[236]. L'hésitation, le vacillement, l'entre-deux, l'oscillation entre deux pôles, qui fait surgir le mouvement du désir apparaissent comme les concepts-clefs de cette logique poétique du trouble. La danse d'Odile Duboc est cette danse du désir : entre la dilution, l'enfouissement, la descente, l'obscurité, la fusion du corps-eau-méduse et entre la sublimation, la prestance, l'ascension, la séparation du corps-air-oiseau, il y a le mouvement désirant qui résiste aux trous de jouissance que sont l'un ou l'autre pôle dans leur exclusivité. L'élan ne peut être qu'un élan-frein, un positif sur fond de négatif.

Cette alternance entre deux pôles est non seulement relative à la danse qu'elle crée mais aussi au mode de production de cette danse. Odile Duboc parle souvent de la contradiction mais aussi de la complémentarité entre l'improvisation et la composition, deux stades qui président à l'œuvre chorégraphique : la composition, par rapport à l'instantanéité de l'improvisation, de sa "liberté" intervient comme "un grand trouble"[237]. L'improvisation, conçue comme une composition instantanée, trouve sa valeur lorsque le danseur est dans une totale découverte de sa danse au moment même où elle se fait, logique de la nouveauté et de l'inconnu qui va entrer en contradiction avec la logique de reproduction, assignée à la composition. Au sujet de la création de la deuxième version des Trois Boléros, Emmanuelle Huynh écrit ainsi : "La construction s'est faite à partir des improvisations (…) La force de l'improvisation tient à ceci que les formes adviennent sans qu'elles aient été préconçues. Elles surgissent dans un présent qui ne porte aucune trace du passé et ne laisse rien présager du futur. Cette dimension d'un pur présent est sans doute ce qu'il est le plus difficile à traverser au moment où le phénomène de la dite répétition tend à surdéterminer la forme, puisque désormais, on

---

236 Hubert Godard, "Le corps du danseur, épreuve du réel", dans Art Press, N° Spécial "20 ans… L'histoire continue", 1992.

237 "En improvisation, tout est libre. Une improvisation ne peut pas être mémorisée. C'est le grand trouble de la composition." Odile Duboc dans "Quelle musique pour quelle danse", Danse et Pensée, GERMS, Op.Cit. p 244.

est dans la connaissance de ce qui la précède et la suit"[238]. "La composition, continue Odile Duboc, est effectivement très douloureuse : on perd cette idée de premier jet, de première nourriture, de l'intention première du geste"[239]. Alors que l'improvisation se donne dans une certaine utopie d'un "pur présent", d'une pure immanence, la composition, par les coupures qu'elle instaure en vue d'une reproduction, intervient comme une perte… mais c'est justement, par cette perte, que le geste trouvera son inscription… inscription qui devra justement reconquérir l'instantanéité. Odile Duboc relate souvent de cette dialectique improvisation/composition justement parce que cette tension, qui existe au sein même des modalités de production, est complètement significative de la danse qui en découle. La "danse des instants" est subtilement dramatique justement parce qu'il y a un point (ici le point-trace de la composition) sur la ligne de fuite du mouvement qui intervient comme un empêchement ; et ce point dans son mouvement propre de résistance imprègne le mouvement par contagion : ainsi, le mouvement se fait trace, se fait trace du désir. On constate une même tension au sein de sa pédagogie divisée en "cours techniques" et "ateliers". Dans les cours techniques, Odile Duboc propose des exercices et des enchaînements aux danseurs qu'elle décrit dans leurs formes et dans leurs comptes. Une fois que les danseurs les ont effectués, elle donne des notes, des corrections et des explications détaillées du mouvement dans le senti, évoquant souvent son propre ressenti. Par contre, lors des ateliers, elle donne non pas des mouvements ou des exercices à reproduire, mais des propositions verbales de travail qui donnent généralement lieu à des moments d'improvisation structurées ou libres, qu'ensuite Odile évalue selon les consignes qu'elle avait données au départ. Entre les deux, il y a cette même contradiction-complémentarité tensive qu'entre la composition et l'improvisation. Les "cours techniques" apparaissent davantage de l'ordre du "composé" tandis que les ateliers de l'ordre de l'improvisé. On retrouve très souvent, dans la pédagogie de la danse contemporaine française, un apprentissage entre ces deux formes "ateliers"/"cours techniques", envisagées comme complémentaires et nécessaires l'une à l'autre. Lorsque j'ai demandé à un professeur de danse contemporaine, enseignant

---

[238] Emmanuelle Huynh, Duo, dans Nouvelles de Danse n°28, Op.Cit, p 8.

[239] Propos recueillis lors du stage-réflexion organisé par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon en Septembre 1996.

au sein d'un conservatoire, quelle différence majeure il y avait entre ces deux formes, la réponse réutilise l'opposition intérieur-extérieur : "L'atelier fait surgir des propositions intérieures au danseur tandis que le cours technique relève d'une proposition extérieure faite par le pédagogue". Ce qui veut dire que dans le cours technique, il y va moins d'une création (personnelle) que dans l'atelier, et que dans l'atelier, il y va moins d'une exécution que dans le cours technique ; le danseur se voit pris irrémédiablement entre la création et l'exécution. A l'inverse, nous pouvons dire ici que Françoise Dupuy et Dominique Dupuy s'insurgent contre cette dichotomie : "Le mot même d'atelier et le mot de technique devraient être supprimés, on devrait parler de "séance", dit Françoise Dupuy[240], ceci impliquant une autre conception des rapports entre la pédagogie et la création. Même si Odile Duboc fait certainement partie des rares chorégraphes français qui envisage son activité pédagogique comme le tremplin même de son activité créative, il n'empêche que se maintient cette ambivalence entre "cours" et "ateliers" ; il y va encore d'une hésitation entre deux logiques différentes ; une tendance vers une union dans la mesure où pédagogiquement parlant, Odile Duboc sollicite autant la créativité du danseur dans les cours que la "technique" au sein de l'atelier, et en même temps une tendance vers une différence. Il y va, de même, d'une ambiguïté, d'un tangage, chez la danseuse-chorégraphe qui s'envisage entre deux sortes de temporalités. Odile Duboc fait remarquer cette différence de temporalité qu'elle demande aux danseurs, à savoir d'"être dans l'instant" et ce que son activité de chorégraphe exige : une "gestion de la durée" (durée du spectacle, durée de la production, planning) ; la danseuse qu'elle est aussi dans le processus de création, se doit d'être dans le "paysage" temporel (la musicalité) tandis que la chorégraphe se doit aussi d'être dans la "géographie" temporelle (planning). Entre les deux, il y a une certaine complémentraité-opposition qui fait de l'écart l'espace-temps de sa parole de créatrice, de son désir de.

Dans cette logique de l'entre-deux, le mouvement de la danse est le mouvement du désir, le mouvement de l'être du désir. Or, le désir d'être se légitime sur un manque-à-être… manque-à-être un sujet complètement immanent (ce que réalise "l'instant" dans la danse) ou manque-à-être un sujet complètement transcendantal (ce que réalise, de même, la "suspension" qui résonne comme l'acmé (ou le "telos") du mouvement). Le

---

240 Propos de Françoise Dupuy recueillis lors du stage-réflexion organisé par l'Association Danse Contemporaine, à Lyon en Septembre 1996.

désir comme manque-à-être est encore relancé dans la logique d'apparition et de disparition des moments de "suspension" ou des "instants", ces moments disparaissant qui actionnent aussi le mouvement du désir. Cet entre-deux s'exprime aussi dans l'idée d'être entre le haut et le bas, entre le Ciel et la Terre, qui n'est pas sans impliquer une certaine verticalisation (qualitative, j'entends) de la danse.

L'alliance entre le sensible et l'intelligible qui constitue le projet de la danse contemporaine, garde néanmoins la trace de leur séparation antique, même si, par moments, ils s'interpénètrent l'un dans l'autre. Le problème réside, à mon sens, sur le fond de négativité à partir duquel surgit le désir (ou, en terme lacanien, la "chaîne signifiante" des mouvements dansés). Le désir (positif) se fait sur fond négatif : le manque, la castration bien-aimée-redoutée. Lorsque l'écart entre les deux instances s'exprime comme une déchirure et se révèle de manière plus flagrante et cruciale, c'est-à-dire comme une véritable déchirure, nous parlons de "geste affectif ou expressif". Ce geste fait jouer de manière plus amplement oscillatoire, l'alternance entre les deux pôles. Le geste poétique, lui, aurait cette spécificité de rester davantage sur le fil de l'entre-deux, de rendre, par excellence, l'écart producteur d'une autre dimension intermédiaire, de rendre perceptible, au milieu des fissures (et non pas des déchirures) mille petits liens. La logique poétique de l'entre-deux trouvent, entre deux instances séparées, des bords qui se joignent et qui communiquent, au moins l'espace d'un instant-événement. Lorsque, comme dans la danse d'Odile Duboc, elle multiplie ces instants, les emmène à leur comble tant ils sont des événements voulus, la logique poétique atteint un degré ultime, tant elle réalise et réinstaure toujours le fil du désir… elle semble même toucher une autre définition du désir. Néanmoins, perdure entre le geste affectif et le geste poétique, le même cadre logique fondé sur la coupure-lien inscrit dans une problématique ontologique. Aussi, même à propos de ce "geste poétique", nous pourrions à l'extrême rapporter ce discours de Michel Bernard sur la pensée paradoxale de la danse expressive de Mary Wigman : "Bien loin d'accomplir et célébrer la corporéité en tant que telle, l'expressivité de la danse, poussée à son extrême limite, la désagrège, l'annule, la détruit : plus le corps tend à s'exprimer, plus il se dématérialise. (…) Bref, l'intentionnalité expressive de la danse allemande dévoile, dans son acmé, la pulsion de mort qui ronge ou qui mine la corporéité qu'elle prétend exalter"[241].

---

[241] Michel Bernard, "De l'imaginaire germanique du mouvement, ou les paradoxes du Langage de la Danse de Mary

Comme le dit Gilles Deleuze, "on a beau dire "dansons", on n'est pas bien gai"[242]. C'est cette négativité présente au sein du Texte et de la texture des corps qui en constitue sa profonde résistance ; d'où la nécessité d'un travail long et minutieux qui même s'il crée le trouble voire l'ambiguïté, à l'instar du travail d'Odile Duboc, fait vaciller le Texte et la texture des corps. Ce vacillement implique, en effet, le vacillement du danseur lui-même, en ne cessant de réinterroger son point de vue sur le monde, de remettre en cause, même s'il la rejoue autrement ambiguë, la texture du point de vue du Texte. On parle souvent de "rupture" de la danse contemporaine par rapport à la tradition chorégraphique. Ce sur quoi nous aimerions insister, c'est sur le fait que même à propos d'une danse contemporaine qui travaille le sensible, on ne puisse franchement, rapidement, radicalement parler "rupture", comme le font souvent avec facilité et véhémence les exégètes de la danse contemporaine… d'autant plus, en France, où la prégnance de la danse classique tend à résister aux ressorts de la danse contemporaine, voire à les modeler. La "rupture" entendue plus précisément comme la création de corporéités singulières et plurielles, est, certes, le projet ; mais ce projet ne peut faire l'économie d'un travail forcément difficile (puisque le danseur en perd ses re-pères, comme, en se permettant ce jeu de mot tout offert, le re-Nom-du-Père) et d'un travail forcément assidu (c'est-à-dire qui se joue au lieu même de sa corporéité quotidienne). C'est dans cette conscience de "travail" du Texte, de la texture corporelle comme du tissu politique, par laquelle l'hésitation n'est plus de mise, que s'énoncent la danse de Trisha Brown et celle de Steve Paxton.

Wigman" in Confluences, Le dialogue des cultures dans les spectacles contemporains, prépublication du Petit Bricoleur, Saint Cyr l'Ecole, 1990, p 65-66.

[242] Gilles Deleuze, Claire Pernet, Dialogues, Flammarion, Paris, 1996, p 76.

3

trisha brown
le renversement du sens

Logique esthétique.

Avec la danse d'Odile Duboc, nous avons débouché sur une logique dansante de l'entre-deux qui se négociait sur fond paradoxal. Faudrait-il conclure que la logique définie par les travaux sur les sensations est intrinsèquement paradoxale ? L'intérêt que nous portons à la danse post-moderne" américaine, appelée aussi "New Danse" vient de ce qu'elle semble se dégager de cette logique qui se cherche dans un entre-deux, logique que décrit par excellence la psychanalyse, logique totalisante qui inscrit en son cœur (forcément triste) l'impératif de la coupure-lien. La danse de Trisha Brown (et aussi, la Danse Contact de Steve Paxton) s'inscrit dans une logique éminemment positive : le mouvement senti est profondément une énonciation dansée affirmative ; la spécificité de cette "affirmation" (s'il est encore possible de l'entendre ainsi), étant de ne jamais blesser personne, ce qui n'est pas sans conséquence du point de vue politique.

Par la danse de Trisha Brown, nous entrons, dans une logique qui si elle peut paraître similaire tant elle aussi opère des croisements entre des termes opposés, nous apparaît pourtant très différente. C'est que la nature même des croisements diffère : le croisement ne se trouve plus dans une logique bipolaire, aimantée où se jouent des attirances, des résistances et des coïncidences dans les résonances, ici c'est le croisement au milieu même qui est la logique constante et qui trace la ligne de la danse. Le danseur, comme

un funambule, n'est pas entre ce qu'il y a sur sa droite et sa gauche, il est véritablement sur le fil ; il suit le fil comme il suit le fil de son mouvement. C'est le fil qui est sa logique et le fil ne se définit ni dans un univers bi-dimensionnel, ni dans un univers paradoxal… sinon, il tombe comme le funambule de Nietzsche.

Dans la danse de Trisha Brown, il n'y a aucune tensivité entre deux faces mais de la positivité constante. Là, il n'y a pas d'oiseau, pas de méduse, pas de polarité-haut ni de polarité-bas ; la danse prend directement sa place au *milieu*, et se génère par le milieu. Là, il n'y a pas de racines, ni de sommets ; il n'y a pas d'arbre, ni d'Etre vertical mais bien, en reprenant les termes de Deleuze-Guattari, de "l'herbe", des "rhizomes"[243]. La danse de Trisha Brown, c'est de l'herbe, des danseurs-lignes qui se croisent, se combinent, se glissent entre, dans une dimensionnalité non pas seulement verticale mais multi-dimensionnelle. De l'herbe vivace, du chiendent terriblement organisé qui convertit les cultures dites utilitaires. Le bestiaire caractéristique de la danse de Trisha Brown, c'est le monde herbeux des insectes[244] : sa danse ne vole comme l'oiseau, elle volette comme un insecte ; elle ne flotte comme la méduse, elle se faufile, file et bifurque comme ces protozoaires qui constituent l'herbe planctonique des mers.

La danse de Trisha Brown est une danse du *milieu*. Ce qui caractérise le milieu, c'est, d'une part, la constante *réversibilité* des opposés, et d'autre part, l'incessante *propagation* de cette réversibilité qui débouche sur la notion de *fluidité*. Le milieu n'est pas une position à mi-chemin entre deux termes ; il est tel qu'une partie touche toujours en son bord une autre et que des flux y circulent constamment, jusqu'à les transformer toutes deux continuellement. A ce titre, la logique de la danse de Trisha Brown rejoindrait la notion de "juste milieu" que développe la pensée taoïste commentée par

---

[243] Voir Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux, Editions de Minuit, Paris, 1980, Introduction : Rhizome, p 9-37. Ainsi que Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, Flammarion, Paris, 1996, p 33-51. Deleuze et Guattari opposent les systèmes "arbres" impliquant une machine binaire, une structuration verticale et hiérarchique de la pensée, de l'espace et du temps (des racines au faîte) et les systèmes "rhizomes" qui procèdent par connexions complexes, agencements multiples et hétérogènes qui croissent par le milieu. "Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, dans un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes". Deleuze-Guattari. Mille Plateaux. Op. Cit. p 15.

[244] Voir Steve Paxton écrivant à Trisha Brown à propos de son solo "If you couldn't see me" (1994) : "Le style de l'exécution ressemble parfois aux animaux que l'on voit dans ses phares ou à un insecte…" (Nouvelles de Danse N°23, 1995) OU Trisha Brown elle-même écrire sur le même solo "Ça ressemble à quelque chose comme une mouche montant contre une fenêtre…" (Revue IF, Marseille 1994).

François Jullien : "Comprenons bien d'où vient le milieu : il n'est pas de s'arrêter à mi-chemin ; mais c'est pouvoir passer *également* de l'un à l'autre, être capable de l'un *aussi bien que* de l'autre, en ne s'enlisant d'aucun côté, qui constitue la "possibilité" du milieu". Car, sinon, on vivra sa douleur à moitié et sa joie de même, on ne saura être pleinement bienfaisant ni suffisamment rigoureux, et l'on restera perpétuellement dans l'entre-deux ("entre ce qui peut vivre et ce qui peut mourir", dit précisément ce penseur). Or, le milieu véritable doit s'entendre, positivement, comme de pouvoir également l'un *et* l'autre, et non négativement, comme de n'oser ni l'un ni l'autre"[245]. Cette possibilité de "pouvoir également l'un et l'autre" sera qualifiée, dans le cadre de la danse de Trisha Brown, de "réversibilité", et ce caractère continuel de la réversibilité qui fait qu'elle "ne s'enlise d'aucun côté" sera entendue dans le concept de "fluidité".

En reprenant quelques distinctions précédemment définies, nous pourrions dire que dans la danse de Trisha Brown, il n'y a plus la "sensation" intérieure, réceptive, d'une part, et la "conscience" de l'extérieur, active, d'autre part, dont le rapport se jouerait sur le mode de l'approche et de l'éloignement, de la séparation et de la fusion, mais la sensation est directement conscience ou l'inverse, et ce continuellement. Le geste coïncide avec la sensation-conscience des processus ; le geste est un geste aisthétique.

La sensation de mouvement, si elle est aussi une réflexion qui fait retour sur une intériorité, est, en même temps, et constamment, une projection. La réflexion de la sensation est directement une énonciation, le sentir est un acte énonciatif ; en d'autres termes, encore, la sensation n'est pas pré-conceptuelle mais d'emblée, conceptuelle (d'où nous le verrons le rapport étroit et pour le moins étonnant, de la sensation et de la géométrie). Ainsi, le dédoublement réflexif de la sensation est directement et continuellement aussi une projection discursive ; là les sensations des mouvements s'enchaînent et se combinent comme des "concepts". Cette logique de la sensation est aussi une logique de la conception. La sensation change de nature. Or, et c'est là aussi que dans ce croisement sensation-concept, la notion de concept change aussi de nature. Le "concept", la "parole", le "discours" ne sont pas ici synonymes d'inscription monumentale. Chez Trisha Brown, la réflexion sensorielle ne s'ouvre pas à une sur-réflexion redoublée qui ferait entendre l'écho d'un Même éternel (d'un "m'aime") dans

---

[245] François Jullien, Un sage est sans idée (ou l'autre de la philosophie), Op. Cit. p 35.

l'Autre ou inversement ; la réflexion s'ouvre sur une boucle filante toujours vers un ailleurs. La conscience sensorielle n'est pas une irradiation mais expressément une "propagation".

C'est comme si la logique de l'entre-deux débouchait véritablement sur la création d'un troisième terme comme d'un seul terme : un fil. De là, la difficulté de notre propos textuel tant il nous faut suivre ce fil aussi conceptuellement… ce qui inviterait, pour en dégager sa différence de logique, à des créations conceptuelles. On pourrait dire, en suivant la conceptualisation heuristique de Paul Virilio, que, dans la danse de Trisha Brown, il n'y a plus de "sujets", ni d'"objets" mais simplement des "trajets". Le geste aisthétique de Trisha Brown définit une danse esthétique qui n'est ni objective, ni subjective, ni même entre les deux, mais qui est "trajective". La danse de Trisha Brown ne fait pas de "point" fut-il un point-spirale dans lequel s'inscrivent mille rayons, elle est faite de "lignes" sans centre. Les multiples croisements sensoriels qui se propagent dans le corps, tracent des lignes et les danseurs font eux-mêmes des lignes qui se croisent. Par la trajectivité, la danse de Trisha Brown est une danse au milieu, sur une ligne de rencontre qui déconstruit toute la problématique du sujet et de l'objet, du monde intérieur et du monde extérieur. Trajets de la sensation très conceptuels, très physiques.

La danse de Trisha Brown qui croît en ce milieu, instaure alors des rapports de réversibilité entre tous les termes opposés où s'inscrivait la sensation précédemment définie : là, l'intérieur est extérieur et l'extérieur est intérieur, si bien que, d'un point de vue sensoriel, la sensorialité dite proprioceptive est aussi extéroceptive et la sensorialité extéroceptive est aussi proprioceptive. Le travail des sensations de Trisha Brown déplace la sensorialité commune : les sens sont tous et également ramenés au milieu, les corps et le monde sont des milieux qui s'échangent en leur milieu. Aussi, il n'y a aucune polarité installée entre une intériorité sensorielle (que régirait le sens proprioceptif) et une extériorité mouvementée (que régirait le sens de la vue) comme on l'a vu pour Odile Duboc : une sensation (quel que soit son mode sensoriel) est d'emblée et continuellement un mouvement et un mouvement, une sensation (ce, complètement, sans contradiction, ni décalage). "Geste esthétique" par excellence. Tous les sens semblent finalement participer à un sens du mouvement du corps-trajet.

Chez Trisha Brown, ce qui fait que l'ensemble non-homogène des sens (ou même, que l'ensemble non-homogène des parties du corps ou encore l'ensemble non-homogène des

danseurs) conspirent et fonctionnent ensemble, c'est la valeur paradigmatique accordée à la "*sensation de poids*". Or, le rapport à la gravitation de la danse de Trisha Brown a ceci de spécifique de ne pas se donner pas comme une variation entre deux modalités (une qui s'instaure contre la force gravitaire et une qui y cède) mais bien selon une seule : le corps ne fait que céder à la gravité et dans ce consentement permanent, la force gravitaire est en même temps la force de réaction (ce qui, moins que de fermer les possibilités de création singulière, au contraire, les ouvre). L'importance accordée au concept de "poids" dépasse alors la sphère proprement kinesthésique dans la mesure où il devient le paradigme à une pensée du corps et une pensée tout court de "l'avec" ; toute pensée du "contre" semble esquivée et s'esquiver.

Ainsi, la "proprioception" ne se définit plus dans son opposition avec la sensorialité extéroceptive ; au contraire, la "sensation de poids" semble avoir cette propension de faire co-fonctionner, en les faisant osciller autour de la même ligne de gravité, l'ensemble des sens entre eux : synesthésie autour de la kinesthésie… si bien qu'entre le "s" et le "k", il vaudrait mieux parler de "skinesthésie" ou d'"esthésie" tout court.

Lorsque c'est le croisement qui constitue la logique effective, la *réversion* se substitue à la tension qui générait l'hésitation, le penchant d'une modalité sensorielle à une autre. Dans la danse de Trisha Brown, aucune hésitation mais beaucoup de soumission (à la pesanteur, aux contraintes d'un autre), de conformation au processus qui, sans paradoxe, ouvre sur beaucoup de direction, de détermination, de jeu… de "liberté" comme le disent souvent les danseurs qui s'expérimentent dans cette danse. Dans cette logique, l'événement est un événement-propagation devenu *ordinaire* tellement il ordonne sans cesse la danse… à l'instar de cet événement-propagation de l'ajustement constant d'un corps à la gravité. La liberté est une simple liberté de mouvement dans l'horizontalité par rapport à l'axe gravitaire… ni idéaliste, ni pourtant matérialiste, elle existe avec un petit "l" (de petites ailes). L'"événement" n'a plus aucune trace de "sensationnel", le geste aisthétique devient non-occasionnel, extraordinairement banal.

Cette logique de la sensation va générer une conceptualisation de la danse de Trisha Brown, qui tout comme sa danse, sera à la fois plus simple, tant elle construit simplement, et à la fois plus complexe, tant elle est réversive. Là, le mouvement est une sensation (un percept) ET un concept. Le danseur brownien, en dialoguant avec la ligne de gravité, exalte la marionnette de Kleist : "La ligne que le centre de gravité devait

décrire, était il est vrai très simple et comme il le pensait, dans la plupart des cas droite… D'un autre côté pourtant, cette ligne était extrêmement mystérieuse. Car elle n'était rien d'autre que *le chemin qui mène à l'âme du danseur* ; et il doutait que le machiniste puisse la trouver autrement qu'en se plaçant *au centre de gravité* de la marionnette, ou en d'autres mots, *en dansant*"[246]. La ligne de gravité suivie et tracée est simple, voire sans secret en même temps qu'elle ouvre sur l'extrême complexité des agencements du corps (des corps) qui comme le dit Trisha, est le "mystère concret" qu'elle "taquine chaque jour". En même temps, cette ligne du mouvement est celle de la marionnette et du marionnettiste, en même temps, elle est concrète et abstraite, en même temps elle pense et danse.

Il faut tenir pour révélateur que les commentateurs de la danse de Trisha Brown la disent, tout autant, abstraite, intellectuelle et conceptuelle qu'aussi très concrète, physique et sensuelle. C'est, qu'en fait, elle ne cesse de déconstruire cette logique binaire où peut aussi prendre place un mouvement *aimanté*. Elle ne cesse de renverser les affects en concepts ou percepts, en déconstruisant justement tout mouvement dans une logique bipolaire. Ainsi, ces danses sont tenues pour difficiles d'accés dans la mesure même où elles construisent une logique où l'ex-pressivité comme l'im-pressivité ne sont plus de mise… où l'affectivité comme tangage entre l'objectivité et la subjectivité se métamorphose en "trajectivité".

Nous pourrions dire aussi, en suivant la conceptualisation de François Jullien, mais aussi et surtout celle utilisée par les méthodes d'éducation somatique qui imprègnent la logique de la danse de Trisha Brown, que le geste est ici conçu, non pas dans une logique de l'idée ou du résultat, mais dans une "logique du processus". Le mouvement ne découle pas d'une pensée, mais, coïncide avec une "pensée en activité" (Alexander), avec une pensée située à l'exact centre de gravité du mouvement (Kleist), d'où l'importance du "trajet" (Virilio), du "procès"[247] (Jullien).

La danse de Trisha Brown danse-pense au *milieu*. En reprenant encore les propos de Gilles Deleuze, la danse de Trisha Brown n'est pas faite d'arbres qui s'originent, évoluent, croisent verticalement à partir de racines, mais d'herbe, de rhizomes qui

---

[246] Kleist, Sur le théâtre de marionnettes, Éditions Mille et une nuits, 1993.

[247] François Jullien, Procès ou création, Une introduction à la pensée chinoise, Seuil, Paris, 1989.

procèdent par involutions, par intersections, croisements de lignes, points de rencontre au milieu. Il n'y a plus cette prépondérance des "racines" comme de l'histoire, ni même cette prépondérance du but futur ou atteint, mais une prépondérance de la géographie, du "trajet", du processus, du "procès". Trisha Brown est comme ces "nomades qui n'ont pas d'histoire, mais qui ont seulement de la géographie"[248]. Aussi, le travail des sensations coïncide-t-il ici avec un travail de géomètre, de géographe, là où la sensation se fait concept. L'histoire de la danse de Trisha commence alors bel et bien avec une réduction de l'histoire.

Contexte réductionniste de l'être-mouvement.

Ce qui a présidé, chez Trisha Brown, à la découverte de la sensorialité "esthésique" comme définitionnelle de sa danse, commence par une espèce d'"épuration". Épuration de ce que le mouvement de danse se doit, institutionnellement et culturellement, d'*avoir* : une scène, un décor, un costume, une musique, une signification, une expression ou même une forme cernable. Trisha Brown se trouve dans le contexte artistique américain des années 6O menant, en compagnie de danseurs, de plasticiens, de musiciens, une réflexion sur "l'être" de l'œuvre, de l'artiste et de l'art dans la société. Philosophe qui danse, cette ex-membre du groupe expérimental de la Judson Church inauguré en 1962, (et dont on a dit que cette réunion d'artistes était "aussi importante que celle du Paris des années 20"[249]), n'en finit pas, depuis, de se poser les questions chorégraphiques essentielles d'alors et qui confèrent à un questionnement d'ordre philosophique, ontologique et politique : qu'est-ce qu'un être en mouvement ? qu'est-ce qu'un mouvement ? qu'est-ce qu'être ? qu'est-ce qu'être artiste ? qu'est-ce que l'art ? pourquoi l'art ? La réponse à cette question ne se fera pas de manière intellectuelle ou spéculative, mais bien de manière expérimentale : qu'est-ce qui se passe quand je suis en mouvement ? qu'est-ce qui fait que je me meus ? voire qui suis-je ? C'est bien cette volonté, qui s'avère comme une nécessité, de dégager ce qui relève des "attributs" de l'œuvre et non de son être, qui s'inscrit alors dans le programme de ces courants artistiques des années

---

[248] Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, Flammarion, Paris, 1996, p 39.

[249] "Judson Church, A space of nothing ?", Nouvelles de Danse N°3, Septembre 1990, Bruxelles. p 31.

60, du pop art, au minimalisme jusqu'au post-dadaïsme : il s'agit d'affirmer la nature existentielle, ontologique et non pas marchande et transactionnelle de la relation artiste-œuvre-spectateur, dégager le corps-cœur de l'œuvre du domaine de l'avoir ; retirer les couches attributionnelles et culturelles qui gravitent autour de l'art comme des parasites, faire travailler le culturel inscrit dans les corps.

Après avoir éliminé les aspects "décoratifs" de l'art chorégraphique (la musique comprise), plus que de donner une réponse chorégraphique à la question "qu'est-ce qu'un mouvement dansé ?" puisque toute danse suppose une conception du mouvement dansé, la première question que pose Trisha Brown et qui constitue finalement une question encore plus première que la précédente est "qu'est-ce qu'un mouvement ?" ou plus exactement "qu'est-ce que serait un mouvement pur ?" Commençons par ce qu'il n'est pas… "Un mouvement pur, dit-elle, est un mouvement sans autre connotation. Il n'est ni fonctionnel, ni pantomimique ; des actions corporelles mécaniques telles que se courber, se raidir ou faire des rotations peuvent être des mouvements purs à condition que le contexte soit *neutre*"[250].

Premièrement, dans cette nécessaire recherche d'un mouvement épuré ou "neutre", Trisha Brown exclut tout mouvement "pantomimique" c'est-à-dire produit en vue de la représentation d'un signifié expressif affirmé. Sur ce point, Trisha Brown se situe dans la lignée de Merce Cunningham, qui, rompant avec l'expressivité, la figuration, la narration requise par la danse moderne de Martha Graham, lançait la célèbre assertion : " Motion is not emotion", mouvement qui ne se doit pas d'obéir à l'obligation d'une production émotionnelle, pour le spectateur, mais qui peut par sa seul beauté formelle en être la source. Mais si l'abstraction de Cunningham a dans une certaine mesure évacué la corporéité sensitive du danseur, sa matière sensuelle, Trisha Brown cherche un mouvement qui, s'il n'est pas affecté, serait pour le moins senti. Elle recherche une nature du "sentir" dont le noyau ne serait pas le *sentiment* personnel qui pousse au mouvement, mais la sensation qui, nous allons l'expliciter, serait le mouvement même. Disons ici que la nature du "sentir" sur lequel travaille Trisha Brown n'a donc rien à voir avec l'idée du mouvement comme expression des sentiments, d'un mouvement qui se justifierait par des sources affectives dans le but d'une expressivité. C'est d'ailleurs ce

---

[250] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, L'atelier des chorégraphes, Éditions Bougé, 1987, p 28.

schéma que nous trouvons chez Martha Graham et qu'a adopté aussi le cinéma américain en s'inspirant de la méthode de Stanislavski. Le mouvement, ce que Stanislavski appelle "l'action physique" se doit d'être la manifestation extérieure de l'état intérieur de l'interprète, orienté vers un "but". Tout geste orienté (qu'il soit celui privilégié de la parole) se doit d'avoir pour source le sentiment intérieur. Ainsi, la méthode implique cet ordre irréversible, que Poudovkine, réalisateur héritier de la pédagogie stanislavskienne, appelle la filière "pensée-sentiment-geste-parole" sans qu'un saut d'une maille du chaînon ne soit possible. Toute la vérité du jeu de l'acteur se définit par l'existence de cette source sentimentale qui est orientée vers un but dont procède l'action. Même dans ce cadre plus psychologique que physiologique, nous reconnaissons ici la structure du schéma sensori-moteur. Le mouvement n'est ici qu'une résultante de l'imprégnation psychologique d'un sujet qui répond à un milieu. En parlant de la formation des acteurs américains à l'Actors' Studio, Gilles Deleuze[251] parle de cette nécessité d'une imprégnation du personnage (pôle végétatif, partie sensitive) et d'un éclatement en action du personnage imprégné (pôle animal, partie motrice) ; cette imprégnation/action n'est pas si éloignée du contract/release du style grahamien.

Cunningham va affranchir le mouvement dansé de cette base causative et justificative et ainsi, va opposer à la plongée dans la mémoire affective, à la recherche de l'émotion, incluse dans la danse de Martha Graham, un travail plastique sur le mouvement lui-même où toute affectivité est évacuée. "L'énonciation" dansée change de sens dans la mesure où l'expression réside dans l'acte lui-même. Néanmoins, Trisha Brown et certains danseurs de l'époque qui suivaient les cours de Cunningham vont lui reprocher cette abstraction formelle convertie en un style, et qui semble vidée de la concrétude corporelle, énergétique inhérente à tout mouvement de l'être vivant. Aussi, dans le "mouvement pur" que définit Trisha Brown, on ne pourra donc pas vraiment dire que l'affect a été complètement évacué… peut-être que parce que, à la différence de Cunningham, il n'a pas été rejeté. Le sentiment, l'affect existe et peut être pris en compte dans l'élaboration du mouvement mais il n'est plus la source sur laquelle s'appuie l'énonciation dansée. L'affection, le sentiment n'est plus l'objet de la communication avec le spectateur. Ce, d'autant plus que l'on peut parler du sentiment qui se joue sur la

[251] Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Éditions de Minuit, Paris, 1983. p 217.

scène chorégraphique, en quelque sorte comme d'un re-sentiment, comme d'un sentiment re-créé, d'une variation sur un même paradigme sentimental. Or, dans une perspective nietzschéenne, rien n'insupporte plus les membres de la Judson Church que le "ressentiment", ce quelque chose du passé qui ne cesse de se rejouer au présent, et qui donc contrecarrerait le mouvement présent tourné vers le devenir. Il s'agit de faire sauter tous les points d'accroche (un corps du passé comme de la passion), tout ce qui empêche le mouvement artistique d'être, dans le présent même de son effectuation. Toujours se poser la question : qu'est-ce qui fait blocage ? Qu'est-ce qui empêche de ?

En cherchant à susciter aussi bien chez le danseur que chez le spectateur une urgence de la présence au monde, il y a ce parti-pris que ce qui est de l'ordre de l'intime ne peut se dire que de manière complexe et malgré le chorégraphe ou le danseur. Ce qu'il y a de plus intime est ce qui ne se montre pas, la subtilité réside non pas dans ce qui est de l'ordre du discours mais de la parole du danseur. Le mouvement neutre et pur que définit Trisha Brown est certes un mouvement abstrait mais qui ne serait pas départi de toute la concrétude du rapport intime que l'artiste a avec cette première matière qu'est son corps.

Dans ce sens, nous verrons qu'au cœur de la danse, seront placés le corps et sa matérialité. Néanmoins, le mouvement pur ne sera pas non plus "fonctionnel". Autrement dit, ce mouvement ne peut être du domaine strictement pratique ou utilitaire, mouvement d'un corps-machine, d'un être-machine qu'a suscité le taylorisme et que l'on retrouve, sur le plan artistique, dans la dernière bio-mécanique de Meyerhold (qui s'opposait alors, d'ailleurs, au psychologisme de Stanislavski). Les expériences sur le mouvement des danseurs de la Judson Church vont explorer les fonctions élémentaires du corps comme pour retrouver une pureté dans les gestes quotidiens et fonctionnels (marcher, courir, tourner, tomber, s'asseoir…). Mais, ces gestes vont être détournés de leur visée fonctionnelle simplement parce que les danseurs vont explorer les procédés mis en œuvre, vont se tourner délibérément sur les processus d'un geste quotidien, sur le "comment je procède ?". Si leurs gestes s'apparentent aux gestes quotidiens, ils vont être dégagés de toute portée utilitariste ou finaliste, de toute tension vers un but.

La question est donc davantage : qu'est-ce qu'un mouvement en dernière instance ? c'est-à-dire lorsqu'on lui a enlevé toutes ses gangues significatives, justificatives ou causatives ; qu'est-ce qu'un mouvement en lui-même ? un mouvement qui ne se

définirait non plus par un "au-delà extérieur" qui serait sa signification, son expression ou son but utilitaire, ni même par "un en-deça intérieur" qui serait le sentiment ou même la mémoire dont il serait la résultante. Or, et c'est là, où ces danseurs touchent à la problématique la plus cruciale : peut-on vraiment détacher de la matière corporelle, l'ensemble de ses déterminismes culturels, enfouis, comme ils vont s'en apercevoir, dans le moindre geste ?

C'est dans ce questionnement politique qu'Ann Halprin, ancienne élève de Doris Humphrey, (et que Trisha Brown considère comme un de ses maîtres), se retire au début des années 50 du monde chorégraphique. Elle va mener alors une réflexion non pas expressément sur l'élaboration d'une nouvelle "danse" mais sur la possibilité d'un corps nouveau. Son projet réductionniste, dit-elle, était alors de "casser tous les déterminismes, toute la loi de causalité qui reliait mon corps à ses antécédents"[252]. A partir de 1955, ces ateliers d'improvisations au San Francisco Dancers'Workshop furent le laboratoire d'essai de la "post-modern dance" ; en plus des danseurs (Yvonne Rainer, Simone Forti, Trisha Brown, Steve Paxton) , il y avait aussi des plasticiens (Bob Morris), des musiciens (Riley) qui se rencontraient dans la même démarche. Le centre de préoccupation est, plus que la danse, le cœur de la danse : l'exploration de toutes les possibilités du "se mouvoir" en dehors de styles ou de formes pré-établis. A la question "qu'est-ce qui pousse au mouvement ?", il s'agira alors de répondre par l'expérience : rien, sinon le fait d'être vivant, sensible dans un environnement donné et s'y adaptant. La découverte du sensible mouvant présupposait une centration des questions autour de l'être-mouvement dégagé de toute cause ou justification extérieure à sa pure *effectuation présente*. Les questions deviennent alors : qu'est-ce qui en moi, est de l'ordre du parasitaire ? qu'est-ce qui m'empêche d'être-au-présent ? d'être simplement là simplement ? qu'est-ce qui est de l'ordre de l'avoir, d'un corps constitué et acquis, comment extraire ce passif ? que reste-t-il après extraction ?

L'extraction d'un parasite est toujours une entreprise périlleuse ; il y a toujours ce danger de l'extinction même de ce qui le supportait ; dans sa solitude nouvelle, le corps se doit de se ré-inventer ou disparaître. C'est bien ce qui se dit, dans les formulations négatives des courants réductionnistes artistiques de l'époque ("non-danse", "non-forme"…)

---

[252] Citée par Laurence Louppe dans le texte issu de son intervention au colloque Danse Émoi Limoges, 1989.

contenant l'implicite-explicite de la disparition de ce qu'est l'essentiel d'un art en même temps que ce qui le constitue et l'institue. Dans le cas de la danse plus que dans les autres arts, il faut bien souligner la "cruauté", au sens d'Artaud, d'un tel projet ; il ne suffisait pas, en effet, d'ôter simplement les apparats décoratifs (musique, décor, cadre scénique, costume, lumière… ou même faire foin des mouvements répertoriés comme ceux de la danse classique ou de la danse moderne, ou même évacuer l'écriture-composition chorégraphique pour la substituer à l'improvisation) pour retrouver le sujet-objet de la danse, c'est-à-dire le sujet-danseur dans une totale nudité ontologique. La matière de la danse coïncide avec l'être-corps du danseur, et ôter à l'une l'ensemble des éléments qui la détermine, c'est tenter de l'ôter à l'autre. Comme le souligne Laurence Louppe, à ce propos, "quand on travaille avec un outil aussi investi par la représentation sociale qu'est le corps, il faut bien voir qu'il est beaucoup plus difficile à extraire de sa gangue déterministe que tout le champ des autres pratiques signifiantes"[253]. Cette coïncidence, chez le danseur, d'un corps qui, certes, se constitue mais qui, n'en est pas moins aussi profondément constitué, dans sa chair, sociologiquement, culturellement, historiquement, font que la "réduction" ou la "quête du degré zéro" de l'être de la danse ne pouvait qu'atteindre crûment le danseur dans son être même. Et si, dans le contexte des arts plastiques du pop'art, la réduction va pouvoir se faire synonyme de la disparition partielle ou totale de l'objet-œuvre lui-même en substituant la seule monstration du geste artistique (art performance, happenings), la réduction, dans le sens chorégraphique, ne peut que porter sur sa matière première : le corps. Là réside justement son intérêt méta-artistique : cette réduction touche à la dernière limite réductive de tout art : le corps pensant de l'artiste. Or, il est certain que la recherche de l'essentiel dansant ne peut atteindre la disparition pure et simple de sa propre matière, ce qui serait, plus que paradoxal mais à proprement parler suicidaire. Les danseurs sont donc mis dans une situation de fragilité extrême puisque la réduction comme perpétuelle remise en question les touche au plus profond de leur être-corps, mais le fait même que cette réduction ne puisse être synonyme de disparition de la matière va aussi leur conférer une force durable, en produisant ce projet ouvert de découverte de la matière même du corps et des corps. Aussi, nous pensons que, contrairement à l'impasse

[253] Laurence Louppe, Texte issu de son intervention au colloque Danse Émoi Limoges, 1989.

dans laquelle se sont engouffrés les arts plastiques voire les expériences théâtrales, ces investigations chorégraphiques "des années 60" ont encore toute leur contemporainéité aujourd'hui et s'avancent encore heuristiquement comme une ligne possible vers de nouvelles voies. C'est que la réduction, ou, en reprenant la formule de Paul Virilio, "l'esthétique de la disparition"[254] chorégraphique ne peut que déboucher sur une esthétique de la ré-apparition perpétuelle d'un corps in situ forcément créatif ; en cela, elle est expressément *constructiviste* d'un autre corps.

Il s'agit donc de découvrir l'être de la danse, l'être-danseur et l'être-mouvement qui est forcément matièré, mouvant et mutationnel. S'ouvre alors le grand chantier américain du travail de cette matière-corps. Si, suivant les principes de la gestalt-thérapie, il prend aussi la forme d'un dégagement pulsionnel par l'excitation "d'une physicalité brute" dans une "chaude matérialité" du corps, comme le commente Sally Banes[255], il s'exprime aussi par une "froide" démystification du corps par l'objectivation de ces processus physiques dans l'idée d'explorer l'intelligence du corps, défiant alors la dualité âme-corps. Alors que cette première tendance suivant une interprétation de la "cruauté" d'Artaud et à laquelle on réfère généralement l'ensemble des expériences artistiques des "années 60" est justement celle dont l'histoire nous a montré le caractère, exaltant certes mais, illusoire et obsolète ; la deuxième tendance semble comprendre la "cruauté" comme un "travail" à mener au plus profond des corps, travail entrevu comme pointilleux, forcément long, assidu et basé sur les principes d'expérimentation constante du corps dans le mouvement par la perception. "Tout un monde de micro-perceptions qui nous mènent à l'imperceptible. Expérimentez, n'interprétez jamais. Programmez, ne fantasmez jamais"[256], formule de Deleuze qui traduit parfaitement les parti-pris de ce "courant froid" auquel appartient Trisha Brown. Cette dernière tendance s'inspire principalement du livre de Mabel Todd "The Thinking Body" ; le corps comme matière physiologique et pensante. Aussi, l'idée est celle que le dernier déterminisme ou plutôt

---

254 Paul Virilio, Esthétique de la disparition, Editions Galilée, Paris, 1989.

255 Sally Banes, Texte paru dans "Judson Dance Theater : 1962-1966", plaquette éditée en 1982 par le Bennington College à l'occasion du XXème anniversaire du Judson Dance Theater, in Revue Mouvement n°1, Variations américaines, 1995, Paris, p 19. Sally Banes est l'auteur du livre fameux qui analyse cette révolution des corps, "Terpsichore in Sneakers", Boston, Houghton Et Mefflin, 1980, réédition Univ. of Wesleyan Press, 1987.

256 Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, Op.Cit, p 60.

le déterminisme primordial et vital est de nature biologique, physicaliste. L'évacuation du corps culturel et historique ne se fait pas alors ici de manière directe ; il s'agit plutôt de muter le corps historique en mettant l'accent sur ce que le corps a de géographique. Le corps géographique est ce corps anatomique et physiologique vivant dans le présent d'une géographie donnée. L'idée d'Ann Halprin est de proposer un travail d'improvisation et d'exploration du mouvement orienté vers la réalisation d'un programme, d'une "tâche" dit-elle, tâche qui rappelle grandement les jeux (d'obstacles) que les enfants s'inventent avec le plus grand sérieux. La *tâche* constitue alors un prétexte à une pratique et à une observation du fonctionnement des corps, dans leurs processus physiques. L'improvisation qui suit les impulsions du corps se trouve aussi doublée d'une analyse anatomique et kinésiologique du mouvement. Comme le dit Simone Forti, nourris par les travaux de Mabel Todd, mais aussi par toutes les méthodes de "release" issues de la démarche d'Elsa Gindler, celles aussi de Laban/Bartenieff, de Moshé Feldenkrais, de Matthias Alexander, ainsi que les pratiques corporelles issues d'Orient comme le taï ji, "on a trouvé des bases qui ne se fondaient pas sur le style mais sur le corps fonctionnel"[257].

Tout en s'appuyant sur la physiologie traditionnelle, voire en la remodelant dans un contexte vivant et mouvant, les danseurs cherchent une danse qui serait celle de la contingence physique ; l'accent est mis sur ce qu'il y a d'objet (géographique) dans le sujet-danseur (historique) : ses muscles, ses os soumis aux lois gravitationnelles (ou même le cerveau considéré comme un objet soumis lui-aussi aux lois physiques; dans cette idée, Yvonne Rainer crée une danse intitulée "The mind is a muscle"). Ce qu'il nous faut considérer est que l'empirisme expérimental, même s'il s'exprime ici radicalement, constitue une condition importante de possibilité à la définition du "sentir" que va développer Trisha Brown. Il s'agit d'expérimenter, par l'improvisation, le corps géographique et cette expérimentation, deuxième condition de possibilité, va s'effectuer par une auto-expérimentation forcément singulière, auto-expérimentation elle-même possible que par un auto-sentir.

Le mouvement pur qui se définit ici n'est donc ni bio-mécanique suivant une conception

---

[257] Entretien avec Simone Forti, "De l'action painting à l'improvisation", Revue Mouvement n°1"Variations américaines", Octobre/novembre/décembre 1995, Paris, p 16.

empruntée à l'esthétique de Meyerhold, ni bio-énergétique suivant les principes de Reich ; il est profondément et expressément, au sens propre du terme, bio-logique, mouvement qui suit, en dehors de toute perspective rousseauiste, une logique de vie. Une vie, dont personne plus que les danseurs vont comprendre, qu'elle est grosse du passé et ne peut advenir qu'en se lestant que de ce seul passif qui entrave le mouvement vers l'effectuation de la tâche. Trisha Brown, loin de faire table rase du passé, va travailler sur "ce qui empêche de", sur ce "qui empêche d'être-en-mouvement, d'être dans le mouvement, d'être le mouvement (plutôt que sa visée). En résumé, le mouvement chorégraphique n'est pas conçu comme une forme constituée dont l'enjeu serait sa reproduction (de l'ordre de l'objet), ni même comme un état psychologique qui exprimerait un vécu (de l'ordre du sujet) ; le mouvement ne se dit pas, dans le cadre de la Judson Church, au passé mais bien (langue anglaise oblige) au présent progressif : il est, par définition, ce qui est "en train" de passer et donc de se passer dans la situation physio-psychique présente ; il est expressément de l'ordre du *trajet*, (pour reprendre la terminologie de Paul Virilio).

On pourrait dire que dans la "pureté" dont parle Trisha Brown, il ne peut y avoir finalement qu'une chose simple et complexe : l'expérimentation-vie. Les danseurs s'inscrivent alors dans cette logique où, comme le dit Deleuze, "penser, c'est toujours expérimenter, non pas interpréter"… et du fait que le "danser" s'ajuste sur le "penser", nous pourrions paraphraser Deleuze en disant "danser, c'est toujours expérimenter, non pas interpréter". "On ne sait jamais d'avance parce qu'on n'a pas plus d'avenir que de passé. "Moi voilà comme je suis", c'est fini tout ça. Il n'y a plus de fantasme, mais seulement des *programmes de vie*, toujours modifiés à mesure qu'ils se font… Les programmes de vie ne sont pas des manifestes, encore moins des fantasmes, mais *des moyens de repérage pour conduire une expérimentation qui déborde nos capacités à prévoir*"[258]- Gilles Deleuze.

L'autre source réductionniste et qui va être le point de départ de la retraite (en forme de retour sur le corps propre) d'un groupe de danseurs le 6 juillet 1962 dans l'Eglise de la Judson, est le travail que ces danseurs ont mené, dans le studio de Merce Cunningham, avec le musicien Robert Dunn qui appliquait les principes de John Cage sur le hasard et

[258] Gilles Deleuze, Dialogues, Op.Cit. p 60.

l'indétermination. Comme le relate Trisha Brown, "l'une des contributions les plus importantes de Bob était la méthode d'analyse du travail montré. Après avoir présenté une chorégraphie, on demande à chaque danseur : "Comment as-tu fait cette danse ?". Les élèves inventaient des formes plutôt qu'ils n'utilisaient des thèmes, développements ou narrations traditionnels ; et la discussion qui suivait fournissait une critique sans porter de jugement de valeur sur le mouvement en soi, et sur la structure chorégraphique, tout en examinant en détail la disparité entre les deux expériences simultanées : ce que faisait l'artiste et ce que voyait le public. Ce procédé (…) minimisait les jugements de valeur du chorégraphe, ce qui pour moi, signifiait la permission : permission d'aller de l'avant, et de faire ce que je voulais faire ou devait faire, permission d'essayer une idée à la limite de l'acceptable."[259] La "réduction" esthétique prend ici l'allure de la réduction phénoménologique que mènent certains philosophes français à la même époque par la méthode de la "suspension de tout jugement", de "l'epoche" husserlienne, d'élimination de toute idée préconçue. Il s'agit d'expérimenter, hors des catégories culturelles acquises, c'est-à-dire "au delà du bien et du mal" esthétique ou culturel, dans un cadre ou contexte donné et d'interroger son expérience sur la seule base du sensible ; la question, sans cesse, réitérée est "quelle a été votre expérience ? "quelles sont vos sensations ?". On voit là la perception et ses liens avec le mouvement au centre des préoccupations. Comme le dit Judith Dunn, qui dansait dans la Compagnie de Merce Cunningham (et qui suivait les cours de son mari avec Paul Berenson, Simone Forti, Steve Paxton, Yvonne Rainer, Ruth Emerson, Trisha Brown, David Gordon, Alex et Deborah Hay et Elaine Summers), "l'évaluation en termes de "bon ou mauvais", "acceptable ou rejeté" était éliminée de la discussion tandis que l'analyse s'y substituait (Qu'avez-vous vu, qu'avez-vous fait, que s'est-t-il passé, quels sont les matériaux, où les avez-vous trouvés ou comment les avez-vous constitués, etc)... Pour les membres de son cours, le fait d'être dégagé d'évaluation et de formules prescrites était sans précédent"[260]. Il faut voir combien le jugement évaluatif et essentiellement l'auto-jugement constitue une limite à l'exploration des possibles et

---

[259] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit, p 22.

[260] Propos de Judith Dunn rapportés par Yvonne Rainer dans "Judson Church, "A space of nothing ?", Nouvelles de Danse N°3, Septembre 1990, Bruxelles, p 29-30.

combien l'annulation des valeurs morales et esthétiques coïncide ici non pas avec une explosion d'énergie brute qui briserait les codes de la technique chorégraphique, mais, justement, avec un "lâcher prise" correspondant à une relaxation du corps, une suppression de ses tensions habituelles, et que c'est cette sortie des schémas habituels corporels qui est aussi une ouverture vers des modes perceptifs nouveaux.

"Une association avec John Cage, dit Robert Dunn, avait mené au projet d'extension continuelle des limites et des contextes perceptifs. J'avais retenu, sous la forme d'un amalgame très personnel, de Heidegger, Sartre, du bouddhisme d'Extrême-orient et du taoïsme la notion d'enseignement en réalisant un "déblaiement", une sorte "d'espace néant" dans lequel les choses apparaîtraient et se développeraient selon leur propre nature"[261]. Nourri par Maître Suzuki, maître zen japonais, Robert Dunn suscite un geste artistique qui proviendrait davantage d'une attitude d'écoute attentive du monde, d'un laisser les événements se faire plutôt que de celle de transformer et de maîtriser le monde. Le "vide" convoqué ici est un vide de maîtrise, aussi bien de maîtrise de l'esprit sur le corps, que de maîtrise de l'être sur le monde ; une évacuation de la logique volontariste. Ainsi, l'artiste se retire du contrôle de la fabrication de l'œuvre, suivant le principe taoïste du "non-agir". Dans cette influence de la philosophie taoïste (mais aussi plus largement des pratiques corporelles orientales), les expériences chorégraphiques peuvent entrevoir la possibilité de ne plus se définir selon une logique binaire du faire et du rien faire, de la tension et du relâchement, mais de créer un troisième terme comme un autre mode de corporéité qui serait généré par ce "vide" gestuel du "non-faire". Les mécanismes culturels qui sont au centre de cette remise en cause sont finalement la logique de la maîtrise et celle, connexe, du jugement qui étiquette et tient le monde à une place (mais aussi celle, complémentaire, de la non-maîtrise). Il s'agit alors davantage d'être-en-mouvement que de se mouvoir, d'être-en-mouvement sans s'auto-juger, d'observer et de s'auto-observer sans juger ; d'investir, de réaliser l'idée selon laquelle l'activité créative procéderait davantage d'une réceptivité créative. L'importance est donnée au processus de perception, à la conscience perceptive du monde, et c'est elle qui crée.

Finalement, la "neutralité" dont parle Trisha Brown est relative à la création d'une danse

---

[261] Robert Ellis Dunn, "Judson Church, "A space of nothing ?", Op. Cit, p 29.

échappant au sentiment ou à la volonté des personnes, à leur "désir de". La neutralité, c'est l'individuation, la singularisation sans sujet, la matérialisation sans objet : pas de manque, de ressentiment, de fantasme, pas de grand Autre, ni de petit autre fantasmatique, pas de goût-déni pour la castration, pas d'idéalisme, pas de négativisme critique des danseurs, pas de jugement, pas d'hystérie ni même d'obsessionnalité, pas de haine ni de désir d'être aimé… pas, en bref, d'impuissance à aimer la vie. La neutralité définit une voie, une ligne de mouvement au milieu, qui plutôt que de critique ou d'admirer la vie, est littéralement créatrice de vie. Selon ce plan, le projet des danseurs de la Judson Church est de produire du réel, de créer la vie.

C'est dans cet esprit de découverte des possibles, d'intégration et de permissivité, d'expérimentations, de rencontres trans-artistiques et de présentations des travaux avec peu de moyens financiers, que vont se réunir quotidiennement les artistes de la Judson Church et où Trisha Brown créa ses premières pièces. Là et comme dans toutes ses pièces, il y a des croisements de lignes diverses, des agencements collectifs danse-musique-écriture-science-arts plastiques-audiovisuel avec leurs interférences de travail.

Les conditions de possibilités qui président à l'émergence du "sentir" que va développer Trisha Brown dans sa danse, et qui tendent déjà à le définir par ailleurs, résident dans l'importance donnée à l'auto-expérience sensible dans un environnement géographique, expérience dégagée de toute valorisation morale ou stylistique, et impliquant l'exploration de nouvelles perceptions, de nouveaux mouvements, de nouveaux contacts avec soi-même, avec les autres et avec le monde, dans une logique d'égale responsabilité de la participation de tous les membres qui composent cette relation sensible qu'ils soient membres-individus (danseurs ou non-danseurs, spectateurs…) ou même simplement membres entendus comme les divers segments corporels de ces individus. Ce principe d'intérêt égalitaire porté sur les différentes parties corporelles définit une perception de soi et des autres extrêmement ouverte et est un principe primordial dans la définition du "sentir" que développe Trisha Brown, un "sentir" qui tout en ne cessant pas de relier, n'en finit pas, dans le même mouvement, de différencier en donnant à chaque différenciation la même valeur : "Cela procède d'une répartition démocratique dans le corps entier. Je suis toujours attentive à ce qu'on on a laissé de côté, l'arrière du genou, par exemple" ou bien "Je traite démocratiquement toutes les

parties du corps. Chacune est aussi importante que l'autre"[262]. L'ensemble de ces nouveaux mouvements, de ces nouvelles perceptions vont s'inscrire dans le grand paradigme d'une nouvelle "sensation de poids" ; c'est alors une autre perception de la pesanteur comme une autre absorption du monde par les corps qui va présider à ces partis-pris esthétiques aussi bien que politiques.

La neutralisation, le réductionnisme se joue finalement essentiellement sur l'axe vertical, dans la neutralisation de l'axe hiérarchique et valorisé ; car, comme le dit Bachelard, "Toute valorisation est verticalisation". Trisha Brown raconte, nous dit Laurence Louppe, que lors d'un cours au Studio Cunningham, Simone Forti est tombée au sol ; alors que Merce Cunningham lui demande de se relever, elle aurait répondu qu'elle ne voyait pas ce qui l'autorisait à se relever. L'anecdote relatée par Trisha Brown prend une valeur philosophique, esthétique et politique : elle est à la fois une négation de l'autorité, mais aussi un choix pour la position horizontale (comme de l'horizon) où les parties corporelles sont non-hiérarchisées en établissant un autre contact avec la pesanteur. L'idée-force qui lie ces artistes de la Judson Church, est finalement foncièrement anarchique au sens propre du terme ; elle réside dans la neutralisation de la structure traditionnelle du pouvoir qu'elle se rapporte à la prépondérance de la valeur financière dans le contexte de la marchandisation culturelle ; qu'elle se rapporte à l'obligation culturelle d'une scène, de lumière, de la musique, du décor, du costume spécialisé, de la forme cernable dans l'art chorégraphique ; qu'elle se rapporte à ce danseur-interprète manipulant toujours un déjà-dit, reproduisant un style sous la direction et la responsabilité d'un seul : le chorégraphe ; qu'elle se rapporte encore à cette valorisation de l'esprit sur le corps, de la tête sur les pieds, du haut sur le bas, issue du platonisme. Si, "mind is a muscle", c'est que par un mouvement d'inversion, le muscle peut devenir aussi l'acteur, et l'esprit, le récepteur. (nous verrons que dans ce sens le schéma sensori-moteur de la physio-neurologie traditionnelle "stimulus-décision-action" avec ses voies afférentes et efférentes s'en trouve profondément bouleversé).

On pourrait encore penser que, dans ce contexte réductionniste des années 60 qui a créé la non-danse, la définition du mouvement pur dont parle Trisha Brown s'exprime,

---

[262] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit. p 44

comme l'incite d'ailleurs le contexte, par la négative. Or, pour Trisha Brown, cette négativité est toujours une négation *indirecte* du corps historique et culturel par l'avènement du monde et du corps géographique. En cela, c'est plutôt la positivité qui gît au sein de ce "mouvement pur" : positivité de la géographie pour faire advenir justement ce que pourrait être l'histoire à son comble : non pas un développement progressif et linéaire fait d'accumulations mais un mouvement transformatif fait de "mutations soudaines" à l'instar de sa danse.

Il nous faut donc dégager le "constructivisme" qui gît au sein de ce "mouvement pur" par une analyse des procédés et des processus avec lesquels il coïncide, analyser comment ce sont les modes de corporéité et les modes de sensorialité qui définissent la logique dont nous avons suggéré les grands thèmes principaux ; voir combien, en rapport avec les divers questionnements que pose Trisha Brown au cours de sa carrière, cette logique coïncide avec une logique du geste aisthétique.

Situation-limite-quelconque et paysages gravitaires.

Le premier procédé que va utiliser Trisha Brown (mais qui sous-entend, dans une certaine mesure, tous les autres qui vont suivre, tellement il apparaît comme le germe de la danse de Trisha Brown), s'énonce ainsi :

- d'une part, savoir définir précisément, clairement une proposition de danse, autrement dit, cerner le *concept* qui interviendra comme une proposition structurée, comme un support solide et ouvert de la danse future ;
- d'autre part, s'y rendre disponible, s'adapter dans l'action au cadre proposé ; adaptation et disponibilité suscitées par un équilibrage constant qui sollicite l'ensemble des sens.

Le "système de mouvement" qu'Ann Halprin a mis en place (puisqu'elle en parle elle-même ainsi[263]) et sur lequel va se baser Trisha Brown, est un système de "contraintes", de "limites" situationnelles qui inscrit le(s) danseur(s) dans un environnement-projet et qui, en fonction de sa nouvelle adaptation dans ce cadre nouveau, lui permet de développer des mouvements nouveaux et d'avoir des sensations originales. Sont mis en place des situations fonctionnant comme projet (par exemple, "construire un échafaudage et quand il est construit, grimper, au sommet") ou des paysages comportant forcément des obstacles (amas de bout de bois), des jeux périlleux (comme envoyer en l'air et réceptionner à plusieurs un danseur). La logique "bio-logique" comme logique de vie se découvre alors par la mise en place propositionnelle de situations-limites, de situations d'urgence qui oblige à un geste profond, et qui ne peut être pré-déterminé. Il s'agit de prendre des risques en sortant des schémas corporels et donc perceptifs habituels, d'intégrer, à l'extrême, le corps de survie. La définition d'une "situation-limite", quelle qu'elle soit, se dit toujours dans le paradigme de la chute, qu'elle soit elle-même plutôt symbolique, imaginaire ou réelle : l'ultime limite de toute situation-limite vécue sied toujours dans un tombé définitif. Dans le paradigme freudien, on dirait que c'est la positivité de l'instinct de mort qui est convoqué, dans celui de Trisha Brown, nous dirons, sans notion aucune d'excessive catastrophe, que ce sont mis en avant les réflexes de chute qui génèrent le mouvement vivant.

---

263 Voir Ann Halprin, "Three decades of transformative dance", Contact Quartely, issue 1, winter 90, volume XV, Entretien avec Nancy Stark-Smith publié en français dans Nouvelles de danse, n° 20, Editions Contredanse, Bruxelles, 1994, p 32.

De 1968 à 1972, dans ces "danses d'équipements" (Equipments pieces), l'idée de Trisha Brown est d'explorer un nouveau rapport à la gravité en l'inversant. Munis de harnais, de cordes, de filets, de murs d'escalade, les danseurs, mis en situations incongrues par rapport à l'alignement corporel classique sur l'axe de la pesanteur, effectuent des mouvements complètement ordinaires tels que marcher, se pencher, s'habiller…. "Le paradoxe, dit Trisha Brown, d'une action travaillant à l'encontre d'une autre m'intéresse beaucoup, et est illustré par Walking Down The Side of a building, où la gravité s'exerce d'un façon sur le corps, tandis que mon intention est que quelqu'un marche naturellement, en agissant d'une autre manière[264]". Dans cette fameuse pièce au titre éloquent, crée en 1970, l'ensemble de l'environnement pivote extraordinairement de 90 degrés :

"7 étages. Activité naturelle sous la pression d'un cadre non naturel. Gravité reniée. Vaste échelle. Ordre clair, commente Trisha Brown, on commence au sommet, on descend tout droit, on s'arrête en bas. Toutes les questions vaseuses qui surgissent quand on sélectionne le mouvement abstrait selon la tradition de la danse moderne, quoi, quand, où et comment, se résolvent par la collaboration entre le chorégraphe et le lieu…. c'est alors qu'on *perçoit le mouvement en tant qu'activité*"[265].

Le mouvement est, pour Trisha Brown, avant tout ajustement situationnel : le mouvement existe toujours sur fond de paysage géographique qui le forme ; le paysage limite mais, comme support existentiel, libère ; le paysage est aussi l'acteur du mouvement ; il est agit donc agissant. La face du building new-yorkais devient un sol vécu par la marche des danseurs et, renvoie, aussi bien pour le spectateur que pour le danseur, à la primordialité du sol de la terre nous supportant. De même, l'importance de la corde qui retient la chute libre renvoie au rôle primordial de la force de la gravité dans tout mouvement. Il y a aussi l'idée corporéisée de façon certaine par les danseurs, que l'air, par sa résistance, est aussi un support du mouvement. Le building, la force gravitaire, la corde comme force antigravitaire, l'air deviennent des éléments existentiels. L'horizon des danseurs coïncide avec le sol (notons que c'est aussi le cas dans l'expérience coutumière) : le "géo" comme ce qui constitue la Terre, son air, sa

---

[264] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit. p 28.

[265] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit. p 27.

gravité, deviennent fondamentaux. Mais, dans cette primordialité accordée à la terre, à la pesanteur, au géographique qui fait du mouvement un ajustement situationnel, il y a cette pensée corporéisée que, tout comme le mouvement n'est pas "donné", le paysage et la force de la pesanteur ne sont pas des "données" mais se rapportent à la manière dont chacun les perçoit. Ce qui importe est alors non pas tant la gravité que la manière dont j'absorbe cette gravité, la façon dont elle est agie. Si Trisha Brown renverse les corps et donc change radicalement leur position par rapport à la force gravitaire, c'est pour considérer finalement, que tout mouvement, est, en dernière instance, un ajustement spécifique à la gravité intitulé rapport de "poids". Wil Swanson, danseur de Trisha Brown, insiste alors sur cette distinction entre la "gravité" et la notion de "poids" : "la notion de gravité et celle de poids sont souvent confondues. La gravité est une force qui ne change pas et qui s'exerce sur mon corps. Le poids, mon poids est relatif à la manière dont je réponds à la gravité, aussi, il peut changer (s'alléger, etc)"[266]. Ainsi, la prise de conscience de cette "donnée" gravitaire quantitative et newtonienne débouche ici sur une prise de conscience qualitative incluant la notion de variations pondérales dans le mouvement. Primordialité des questions : comment je réponds à ce paysage gravitaire au cours du mouvement ? et comment mon mouvement est fonction directe de ce dialogue avec la gravité ?… qu'elle que soit ma position par rapport à elle.
Avec ces Equipments Pieces, Trisha Brown affirme deux choses :
- dans un premier temps, elle met l'accent sur l'importance de la présence des forces gravitaires dans le mouvement ;
- et dans un deuxième (connexe), elle met l'accent sur le fait que cette pensée de la gravité implique une prise en compte qualitative du "comment je suis traversé par elle". Là, le concept de "poids" qui avait déjà fait la spécificité de la théorie labanienne, devient le concept-clef.

Il faut considérer combien la réversion comme procédé chez Trisha Brown contient en elle-même sa contre-réversion, combien la réversion se retourne, revient sur elle-même. En effet, pendant que les danseurs ayant le sol pour horizon marchaient sans cesse dans une relation vitale avec leurs supports air-corde-façade, les spectateurs, tête en l'air, se

[266] Wil Swanson, propos recueillis lors d'un stage organisé par Le Creuset à Lyon, en Mars 96.

devaient d'être forcément, eux aussi suscités, dans la condition de possibilité de leur équilibre et dans la façon dont ils s'équilibrent : l'idée corporéisée par des sensations kinesthésiques de la tête aux pieds d'avoir, eux-aussi, le sol (voire l'air) comme support. En effet, si le spectateur s'inscrivait complètement dans le cadre de cette pesanteur inversée, oubliant finalement son propre corps en relation avec la gravité descendante, alors son imaginaire planant le conduirait littéralement à n'avoir plus les pieds sur terre : il se retrouverait alors franchement imaginairement et donc corporellement en chute libre. Délaissant ces propres sensations kinesthésiques, il se trouverait en proie avec ce que l'on a appelé une illusion d'optique, qui est aussi une illusion gravitaire. Or, ce n'est pas l'illusion d'optique comme la perte gravitaire que cherche à créer Trisha Brown, par ces inversions, mais bien, au contraire, de susciter les possibilités d'échapper à une perception immatérielle, à une perte du monde, à une perte du sol, à une perte du poids, à une perte du corps in situ. Trisha Brown suscite expressément la "sensation de poids" aussi bien chez le danseur que chez le spectateur.

Avec Planes (1968), Trisha Brown faisait une autre inversion : les danseurs évoluaient lentement sur un mur d'escalade en donnant l'impression de la chute libre, ainsi "le mur du fond de la scène était devenu comme le plancher de l'auditorium[267]". De même, les danseurs mais aussi les spectateurs étaient renvoyés, existentiellement au rôle primordial et nécessaire de leurs supports, lieux certes du déséquilibre mais aussi de l'équilibre. Trisha Brown n'a de cesse d'inscrire le mouvement dans ce qui lui permet d'exister : un système gravitaire et un ajustement instable à ce système qui convoque la "sensation de poids" comme la sensation des variations pondérales. Parce que la sensation et le mouvement s'inscrivent dans les paysages gravitationnels, ils sont eux-mêmes des paysages anti-gravitationnels singuliers. Les spectateurs de Planes se retrouvaient alors avec deux choix de points de vue : soit ils étaient renvoyés à la primordialité considérée pourtant comme banale, de leur assise ; soit, ils avaient eux aussi le nez dans la chute libre. (ce qui était finalement relativement moins grave que l'idée corporéisée, imaginairement présente dans Man Walking Down The side of a Building de la chute libre vers l'arrière, de dos… en cela, cette pièce suscite peut-être encore plus que Planes l'activation de l'ensemble des muscles profonds anti-

[267] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit, p 27.

gravitaires).

La réversion en "reniant" la gravité contient finalement, en se renversant elle-même, l'idéale affirmation de la présence gravitaire du corps. En effet, cette inversion, par la situation extraordinaire qu'elle crée, met l'accent sur l'essentiel ordinaire de tout mouvement corporel : son rapport à la gravité, au support de la terre mais aussi à celui de l'air qui permettent, par leur résistance, des forces de réaction. De même, alors que le côté du building, le ciel, l'air et par rebond perceptif, le sol du trottoir new-yorkais, sont habituellement des non-lieux, des espaces de déplacements sans intérêt en eux-mêmes, par cet extraordinaire mais néanmoins ordinaire déplacement des danseurs, ils sont agis par eux et donc agissent. Le paysage le plus banal devient alors, selon la formule de l'urbaniste Paul Virilio, entièrement un "paysage d'événements"[268]. La gravité, elle aussi, devient un "événement". Le "mouvement en tant qu'activité" en relation à un environnement est saisi, certes, comme un ajustement situationnel mais plus précisément comme ajustement gravitaire. La gravité est alors conçue comme une présence essentielle de tout paysage (qu'il soit aussi d'ailleurs ce paysage particulier, élément du paysage, qu'est le corps du danseur). La présence gravitaire et la façon dont les corps sont traversés par elle : voilà "l'événement"… banal.

Ces expériences affirment finalement deux choses. Premièrement, c'est l'affirmation exemplaire du mouvement, quel qu'il soit, comme ajustement anti-gravitaire : la question "qu'est-ce que la marche si la gravité me tombe dans le dos ?" fait retour sur cette autre "que dois-je mobiliser comme segments corporels pour faire comme si elle me passait par la tête ? qui inclut forcément, en renversant la situation à celle-ci : "comment je marche ordinairement ?". Trisha Brown s'intéresse aux "situations-limites" que pour mieux comprendre les "situations quelconques". Il a donc dans les propositions des Equipments Pieces une double réversion qui suscite la contre-réversion :

- une réversion spatiale du corps de 90 degrés qui interroge, qui fait retour sur la position 0 ;
- une réversion s'opérant sur l'opposition situation-limite/situation quelconque : il s'agit de vivre la situation-limite comme une situation quelconque en interrogeant aussi la

[268] Paul Virilio, Cybermonde, la politique du pire, Op. Cit, p 105-107.

situation quelconque comme une situation-limite. "J'opère des changements radicaux, de façon mondaine", dit-elle. Le changement radical devient un acte banal et ce qui est tenu pour banal devient événement.

Nous serons enclins, et à plus d'un titre, à parler du "système" de la danse de Trisha Brown comme d'un système littéralement réversif ; c'est ici la réversion comme méthode qui aboutit à la primauté de la "sensation de poids" dans sa danse.

Dans Floor of the forest (1969), c'est le même concept de réversion "mondaine" qui est utilisé : sur une structure tubulaire suspendue en travers de laquelle s'étend horizontalement un réseau de cordes et de vêtements divers noués ensemble, deux danseurs évoluent sur la structure afin de s'y habiller ou s'y déshabiller, dans des mouvements aussi quotidiens que possibles. "La structure, raconte Trisha Brown, était suspendue à l'horizontale à hauteur du regard au centre de la pièce vide. Deux personnes s'habillaient et se déshabillaient en s'y frayant un passage. Cela se passait aussi naturellement que possible. Activité normalement accomplie mais horizontalement et reformée par l'attraction de la gravité. C'était puissant. Une grande tension et un énorme effort étaient nécessaires pour soutenir le poids du corps pendant qu'on se trouve aux prises avec boutons et fermetures à glissière. Nous nous reposions de temps en temps, et quand nous nous reposions tout en étant pendus, un vêtement devenait un hamac"[269].

La situation-limite est investie pour explorer la situation quelconque, la situation extraordinaire pour mieux comprendre la situation ordinaire, non seulement le mouvement quotidien mais aussi les repères spatiaux habituels, pour se rendre compte finalement, par l'inversion, que toute matière (même si elle s'imagine) se meut dans le domaine du réel (que le haut est en haut, le bas est en bas, etc) et donc que, finalement, la relativité de l'espace-temps n'annihile en rien, et ici au contraire, la logique modificatrice d'un corps in situ. Par ces inversions, il s'agit alors non pas du tout de perdre le monde, mais de s'y retrouver situé gravitairement et mouvant.

Ces Equipments Pieces ont permis, à Trisha Brown, "de percevoir, dit-elle, le mouvement en tant qu'activité". Le mouvement n'est pas une forme, ni même poussé par une intention de, mais un processus émergeant de la "collaboration entre le chorégraphe et le lieu"[270]. En "percevant le mouvement en tant qu'activité", Trisha Brown donne la

---

[269] Trisha Brown, in Lise Brunel, Op. Cit. p 28.

[270] Trisha Brown, in Lise Brunel, Op. Cit. p 27.

primauté à la perception du processus du mouvement lié à une situation, à la perception du mouvement, à l'acuité kinesthésique. Cette perception constante du mouvement (kinesthésie) définit finalement ce qu'elle appelle le mouvement "pur" ou "neutre". La neutralité suppose la perception constante du mouvement comme processus.
C'est à ce niveau que globalement le changement de nature s'opère : la perception (et notamment la vision, pour le spectateur) trouve ses bases dans le corps en équilibre instable situé spatio-temporellement. Trisha Brown en appelle à la kinesthésie comme à la primauté du lien poids-perception, à la nécessaire car vitale et existentielle, coïncidence de la sphère de tout mouvement avec celle de la "sensation de poids". La perception comme le mouvement retrouvent leur poids, leur densité et se retrouvent aussi indissociablement unis par le facteur pondéral.

Aussi, ces expériences mettent l'accent sur le fait que tout déplacement angulaire par rapport à l'axe gravitaire, voire toute modulation est, non pas seulement un simple changement spatio-temporel quantitatif, mais surtout une transformation qualitative qui s'exprime dans le domaine perceptif ou sensoriel. Le changement de point de contact comme le changement de point de vue, plus que d'être un simple déplacement, opère une métamorphose de la corporéité. Comme le dit Trisha Brown, "si vous descendez le long d'un mur, de façon toute simplement détendue, tout s'écroulerait. Vous n'avez pas les mêmes informations que lorsque vous êtes debout avec les bras et la tête au bon endroit alors il faut inventer"[271]. Dès que nous changeons notre rapport à l'espace, nous distribuons notre poids autrement alors nous changeons notre perception. En faisant cette inversion d'une simplicité mathématique, Trisha Brown fait surgir la transformation qualitative au sein de la modification quantitative : elle met l'accent sur un équilibrage constant qui sollicitent tous les sens sous-entendant alors que tout équilibre est un équilibrage constant qui convoque l'ensemble sensoriel. Par cette différence de degré mesurant ici les angles, la perception du corps propre et celle de l'environnement diffère en nature : elle fait entrevoir, disons sentir, un fondement de notre rapport perceptif, c'est-à-dire le rapport à la gravité.
L'ensemble des sens dit d'extéroceptivité ne sont pas alors départis de la kinesthésie ;

---

[271] Trisha Brown, "Du simple au complexe", Bulletin du CNDC n° 5, Janvier 1990.

plus même, d'extéroceptifs, ils deviennent kinesthésiques : l'œil, l'oreille, le toucher participent à l'équilibration constante. Autrement dit, le danseur, dans son attention à la chute et au rétablissement, change globalement de modalité perceptive : toute la perception devient associée à la vigilance d'être-au-monde.

Est très présente, chez Trisha Brown, l'idée que les mouvements dits habituels peuvent conduire, en se répétant mécaniquement, a-temporellement et non-historiquement, à l'an-esthésie ; le changement des habitudes renvoyant, lui, à la possibilité de l'esthésie. Le procédé de la mise en situation-limite a cet avantage de convoquer l'ensemble sensoriel, de lier indiscutablement la sphère perceptive à la sphère gravitaire. En effet, le rétablissement qui fait suite à la chute n'est possible que grâce à l'acuité perceptive et principalement que grâce à un sens kinesthésique affiné.

Mais, si cette "perception du mouvement en tant qu'activité" est vivement sollicitée dans le cas d'un mouvement s'ajustant à une situation-limite, elle doit être aussi, pour Trisha Brown, la caractéristique du mouvement quotidien, du mouvement quelconque. Le "sentir" kinesthésique que convoque Trisha Brown est indiscutablement lié à la notion de "facilité" dans le mouvement : le "facile" et le "simple" doit être au cœur du risque et du déséquilibre, et le risque au cœur du "facile" et du "simple". Nous pouvons voir comment, Trisha Brown, dans ces pièces chorégraphiques futures, jouera aussi continuellement sur cette réversion.

Pour construire la pièce scénique Set and Reset (19), elle avait donné trois consignes aux danseurs : la première consistait dans le sabotage, dans la mise en péril du projet des autres, dans le fait d'entrer dans leur chemin, la deuxième demandait un rétablissement, une adaptation en mouvement "la plus simple possible" ; la troisième était, dans le cas où les danseurs ne savaient pas quoi faire, de se mettre en ligne. Il s'agit toujours de prendre des risques (1ère proposition), d'accepter les risques (2ème proposition) et, aussi du fait de cette acceptation, de ne jamais s'engouffrer véritablement dans le danger (ainsi, la structure prévoit l'échappatoire dans la troisième proposition). C'est alors peut-être moins le "risque", le "déséquilibre" qui peuvent conduire à la perte du monde, au vertige, à la chute fatale qui sont créateurs, que l'instabilité, l'élan continuel de "l'équilibre instable".

Dans M.G : The Movie, Trisha Brown inclut le mouvement-limite dans une simple course : la conception corporelle de la longue course de Diane Madden sur le plateau de

scène, s'origine dans les descentes sans interruption qu'a expérimentées Trisha Brown du haut des collines du Montana. L'improvisation structurée était alors, comme l'explicite Diane Madden, "une action "non-stop" qui commence au sommet et finit au pied de la colline". Elle écrit encore : "Quand je danse le "solo de la course", je me sens comme une boule lâchée dans un bol, qui suit son chemin sans interruption"[272].

C'est bien alors le mouvement généré par la simple soumission à la pesanteur, l'élan de la chute qui est mis en exergue même au sein d'une simple course ayant lieu sur un plan horizontal. Le mouvement-limite de la descente d'un trait (mais qui ne serait pas une course folle et affolée) se trouve à la base du mouvement ordinaire de courir. Ce système réversif aboutit à considérer l'ordinaire dans l'extraordinaire et l'extraordinaire dans l'ordinaire. Comme le dit Randy Warshaw, ex-danseur de la compagnie, "en tant que danseurs, notre adresse est d'expérimenter des sensations aussi complexe que sur des montagnes russes". Même si, dans la suite de ses productions chorégraphiques, Trisha Brown laisse les équipements et autres appareillages, l'idée est de garder l'événementialité sensationnelle de la fête foraine dans le mouvement ordinaire à la base de tout mouvement de danse. Toujours, les danseurs sont invités à goûter continuellement aux sensations nouvelles, à la nouveauté intrinsèque qui réside dans tout déséquilibre comme dans tout mouvement, nouveauté qui s'exprime donc toujours dans une relation, un rapport singulier à la gravité. Comme le dit Laurence Louppe, "ce que recherche Trisha, c'est des gens capables de prendre physiquement et moralement des risques avec le point de gravité et la perception"[273].

L'expérimentation de base se place alors (paradoxalement mais superficiellement) dans la perception kinesthésique et événementielle de mouvements aussi ordinaires que courir, marcher, se pencher, ou simplement se tenir debout. Ainsi, au côté de Diane Madden courant dans M.G : The Movie tout au long de la pièce, Kevin Kortan se tient debout de dos, immobile. La situation ordinaire "être debout" tenue dans une durée de 33 minutes devient alors périlleuse et représente un extraordinaire défi.

"Mon rôle : se tenir debout - immobile - à ma place - les pieds au-dessous des hanches -

---

[272] Diane Madden, Running and Standing still, Contact Quaterly, Volume 20, Summer/Fall 1995, p 29. (traduction pour ce texte d'Anne Wallimann)

[273] Laurence Louppe, Toujours apprendre, Bulletin du CNDC n°5, Janvier 1990, Angers, p 14.

les bras le long du corps… C'était la première chorégraphie entière que je faisais avec Trisha. Tout ce que je savais, c'est que je voulais DANSER ! Pendant que nous réalisions la chorégraphie, je me tenais debout et j'attendais, et debout, je réfléchissais, et debout, je m'énervais, et debout, je riais, et debout, je pleurais, et debout, je me reprenais, et debout, je me laissais aller, et debout, je *respirais* et debout, je contrôlais mon corps, et debout, j'étais à l'écoute de mon corps, de mon cœur, de mon esprit, debout, j'attendais, debout. (…) Pourquoi donc cette station debout est-elle parfois un refuge, un havre sécurisant, et même bienheureux, alors que parfois, elle est un piège, une torture et qu'elle rend claustrophobe ? Je me suis mis à réaliser que cette méditation forcée pouvait devenir mienne si je l'acceptais. (…) Je suis une Montagne formée par le temps - une montagne qui ne cesse d'être changée et changeante. Le changement se signale lentement, d'un trait clair, à peine visible à la surface, mais cependant il existe, jusqu'à ce qu'une avalanche survienne et bouscule tout : deux fois, juste une minute avant la 33ème, je me suis évanoui. Dans la mort, dans la vie…"[274].

Toujours ce qui est mis au centre est la sensorialité kinesthésique ; toujours ce qui est extraordinaire et ordinaire à la fois, est désigné, en dernière instance, par Trisha Brown, comme un ajustement pondéral et singulier du sujet vivant : même dans la plus stricte immobilité, dans le non-déplacement total, il y a adaptation et ajustement anti-gravitaire. Cet ajustement qui est alors formé de micros-mouvements qui ne déplacent rien de manière visible permet d'envisager le mouvement, non pas seulement comme un déplacement spatial, mais comme une transformation, un changement qualitatif qui s'exprimerait alors dans la durée bergsonienne : même la pierre la plus dure, avec laquelle se compare Kevin Kortan, change et se meut par le phénomène de l'érosion. La structure des propositions de danse de Trisha Brown ont cette tendance à s'exprimer dans l'ordre extrême de la quantité, ici de l'extrême vitesse à l'extrême lenteur - nous verrons son intérêt pour les mathématiques- pour mieux exulter la qualité sensible présente toujours en son sein.

Trisha Brown et les danseurs de sa compagnie proposent régulièrement, dans leurs cours de formation, un exercice qui exemplifie complètement ce lien entre le

---

[274] Kevin Kortan, Running and Standing still, Contact Quaterly, Volume 20, Summer/Fall 1995, p 31-32. (Traduction pour ce texte d'Anne Wallimann).

mouvement-limite-quelconque et la sensation de la gravité. L'exercice consiste, à partir de la position debout, de se pencher en avant, en gardant l'ensemble du corps droit ; les pieds étant, autrement dit, le centre de la rotation. La chute, corps aligné, en avant, jusqu'à son extrême limite fait surgir un mouvement de rétablissement qui correspond (avant que les bras et les mains soient sollicitées pour amortir le tombé à plat ventre) à l'avancée d'une jambe jusqu'au retour à la position première. Par ce "penché" qui est aussi un "tombé", il s'agit finalement d'accentuer le mouvement-limite au sein du mouvement quelconque, la chute au sein de la marche… la marche alors considérée comme une série de chutes et de rétablissements. Mais, le mouvement, pour Trisha Brown, est plus qu'un "tomber" , un "savoir se laisser tomber". Comme le dit Randy Warshaw, "Si vous dites à quelqu'un : laissez-vous tomber, vous prenez un risque ; il y a danger physique… Et l'habileté du danseur doit lui permettre de tomber[275]". L'habileté du danseur réside alors dans un "savoir tomber", dans un "prendre des risques", certes, mais sans pourtant se mettre en danger physiquement, et ce "savoir tomber dans l'optique du rétablissement" est complètement lié, chez Trisha Brown, à la compétence, qui s'exprime apparemment encore par la négative, de ne pas faire le tombé mais de le "laisser se faire" ; l'action n'est possible que dans sa part de ré-action bio-logique. Le mouvement pur dont parle Trisha Brown, comme adaptation la plus simple au monde, sans ambage, et, comme on l'a dit, suscitant l'ensemble corporel et sensoriel, reste à expliciter dans ses modalités de production spécifiques, qui apparaissent indissociablement liées à la notion de "lâcher prise" ou de "laisser faire", comme à une certaine modalité de rapport à la pesanteur. Cette "pensée de la gravité" conduit directement à une pensée spécifique du "poids" ; la vigilance impliquée par la situation-limite-quelconque va alors privilégier un type de rapport à la gravité : celui d'être "avec" et non pas "en dehors" ou "contre". Il y va alors ici d'un choix important pour une façon d'être traversé, un parti-pris de pondéralité.

---

275 Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit. p 80.

Conception du "poids" et "laisser faire" : apports de la Technique Alexander.

"Le plus fort de ces thèmes libérateurs qui émergèrent dans les danses du Judson dès la soirée du 6 juillet 1962 et qui se poursuivit lors du "workshop" hebdomadaire, et les années suivantes, à travers les représentations de la Judson, était le "letting go" - Sally Banes[276]. Le lâcher prise, le "laisser faire" est certainement le concept corporéisé principal à l'origine de, ce qu'on appelle, la "danse post-moderne". Le "lâcher prise" est un terme générique, qui comme on l'a dit précédemment, peut inclure aussi bien un certain lâcher du Surmoi freudien dans l'optique d'un refoulement-défoulement, ce que Sally Banes désigne comme "la chaude matérialité du corps" qu'une relaxation ou une dépense minimale d'énergie visant l'expérience réalisée du "corps pensant", pour reprendre Mabel Todd, ou "d'une pensée en activité" pour reprendre Matthias Alexander. Aussi, il nous faut tenter de définir le plus précisément possible le "lâcher prise", le "relâché" que convoque Trisha Brown. Pour cela, nous utiliserons principalement les principes que développent les méthodes d'éducation somatique (et notamment la méthode Alexander) tant parce que Trisha Brown dit explicitement avoir été profondément influencée par ces pratiques, tant parce que ses danseurs les pratiquent et en font la base de leur "training". Trisha Brown, ainsi que les danseurs de sa compagnie, ont pratiqué et pratiquent encore, quelques-unes de ces pratiques corporelles (présentes aux Etats-Unis depuis les années 50-60, infiltrant diversement ce thème du "letting go", et appelées successivement aux Etats-Unis, les "release techniques", "body therapies", "body-mind practices" et plus récemment "somatic education"), telles la méthode Alexander et le travail d'Elaine Summers (qui, dit-elle, lui ont "beaucoup appris"[277]), les fondamentaux de Laban-Bartenieff[278] ou le travail de

---

[276] Sally Banes, dans Revue Mouvement N°1, "Variations américaines", Op. Cit, p 19.

[277] "J'ai beaucoup appris de la méthode d'Elaine Summers et de la technique Alexander", dans Interview de Trisha Brown avec Marianne Goldberg in "Du simple au Complexe", Bulletin n°5 du Centre National de Danse Contemporaine, Angers, Janvier 1990, p 8.

[278] "Aujourd'hui, je pratique les fondamentaux…" dans "Du simple au complexe", Op. Cit. 1990, p 8. Laurence Louppe réaffirme en écrivant qu'en 1990, Trisha "s'exerce également à partir des "fondamentaux" d'Ingmar Bartenieff" dans "Toujours apprendre", Bulletin du CNDC n°5, Janvier 1990, Angers, p 13.

Susan Klein (que Trisha Brown et aussi, Diane Madden, danseuse et répétitrice de la compagnie, pratiquent en ce moment). La pratique de ces méthodes corporelles, entre autres[279] lui ont permis (puisque c'est aussi de permission qu'il s'agit) d'affirmer, au début de sa carrière, "la petite musique" qui grouillait en elle et "dont les éléments ne s'en trouvaient pas dans les autres danses"[280] (c'est-à-dire dans la danse moderne de Martha Graham ou même dans celle, contemporaine, de Merce Cunningham, même si elle en a suivi ces derniers enseignements en "jouant le jeu sans esprit de polémique"). C'est donc, par ces méthodes, qu'elle a développé son travail personnel et le développe encore aujourd'hui, en fidèle apprenti : "Ce sont des choses auxquelles on vient ou on revient autrement que dans les commencements"[281].

Bien que ces méthodes aient des approches différentes, elles ont toutes pour point commun de travailler, d'explorer, d'affiner la sensibilité kinesthésique, c'est-à-dire d'être constamment sur le chemin de la découverte de son corps propre en mouvement comme de sa propre découverte. Il y a l'idée, très fortement présente dans ces méthodes, que tout apprentissage quelqu'il soit, est synonyme d'éveil des sens par le sens kinesthésique (ce que nous commençons à comprendre seulement à propos des très jeunes enfants) ; elles placent ainsi au centre de leurs investigations l'être-en-mouvement qui s'apprend et donc, qui se sent. Dans cette influence, nous accorderons une place privilégiée à la méthode Alexander dans la mesure où la pensée d'Alexander semble, plus particulièrement, avoir, comme le dit aussi Laurence Louppe, "irrigué la pratique brownienne"[282].

Nous disions que le recours aux contraintes, aux situations-limites permet de faire surgir un mouvement qui parce qu'il est extrême adaptation, provoque l'improvisation d'une solution de stabilité ; ce mouvement relèverait donc davantage de la catégorie du

---

[279] Le travail d'improvisation suivi avec Ann Halprin, Simone Forti et, à la Judson Church, avec Steve Paxton et Yvonne Rainer, l'ont également profondément influencé dans cette recherche de sa danse.

[280] Trisha Brown, "Du simple au complexe, Bulletin du C.N.D.C n°5, Op.Cit, p 8.

[281] Interview de Trisha Brown par Laurence Louppe in "Trisha Brown nous dit le nom de ses maîtres", Revue Nouvelles de Danse, n°17, Bruxelles, Octobre 1993, p 19.

[282] Laurence Louppe, Toujours apprendre, Op. Cit. p 13.

"mouvement réflexe" que de celle du "mouvement volontaire" (en reprenant, provisoirement, les distinctions de la physiologie traditionnelle). Le mouvement n'est pas alors une forme-résultat atteinte par les moyens décisionnels en vue d'un but ; il ne procède pas d'un directivisme ou d'un activisme mental mais davantage, comme le dit Trisha Brown, d'une "intuition physique" : "il y a une fatalité agissante ; je produis un tilt, et la série de mouvements instinctifs qui s'ensuivent dans le processus d'improvisation chorégraphique forme l'assise d'une phrase…"[283]

Ce qui est suscité dans l'exercice du "penché-tombé-marché" que nous avons présenté plus haut, est la pleine activité des réflexes de posture, à partir de la contrainte qui est de garder les talons au sol le plus longtemps possible et du "tilt" qui est une légère sortie de l'axe par un infime déséquilibre de la tête. L'idée, en reprenant la conceptualisation de la méthode Alexander et qu'utilisait d'ailleurs Wil Swanson, danseur de la compagnie et pratiquant aussi cette méthode, lorsqu'il a proposé cet exercice, est de "ne pas faire" un déséquilibre puis une récupération mais de les "laisser se faire". C'est que le "faire" qui émane d'un vouloir faire cortical ou analytique, c'est-à-dire non seulement directif mais aussi actif, lorsqu'il s'agit de s'ajuster à la pesanteur, tend, selon la méthode Alexander, à court-circuiter, déranger les mécanismes des réflexes de posture, les muscles toniques qui ont justement cette fonction de l'ajustement anti-gravitaire. La "volonté de faire" un mouvement correspond à dernière instance, à une "volonté" de se porter sur l'axe gravitaire. Là, le rapport à la gravité est celui de "lutter contre", d'activer volontairement des mouvements contre-gravitaires, ainsi, d'utiliser "en vue de se porter" non pas seulement les muscles profonds de posture mais aussi des muscles périphériques dit volontaires. Le propos de la Technique Alexander mais aussi plus largement de la plupart des méthodes d'éducation somatique est de dire que ce rapport de lutte contre la force descendante tend alors à générer des contractions musculaires souvent excessives par rapport à celle que l'action exige et surtout parasitaires (nommés "tensions") lorsqu'il s'agit de répondre à la force gravitaire : ces contractions qui dès lors deviennent habituelles c'est-à-dire permanentes dans la durée quelles que soient les types d'actions effectuées (puisqu'il s'agit bien de se porter constamment), sont alors considérées comme génératrices de mal-aises et de maux psycho-physiques. Le travail (éducatif)

---

[283] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit, p 44.

consiste alors à trouver un autre rapport à la gravité qui serait proche d'une absorption corporelle de la gravité, d'un accord avec la force descendante qui provoquerait l'avènement de la force ascendante. La gravité devient, non plus une adversaire, mais une partenaire. Ce partenariat constant avec la gravité constitue, selon nous, la plus importante condition de possibilité à l'avènement d'un geste aisthétique.

Ce qu'apporte plus spécifiquement la technique Alexander, (et ce de façon nouvelle dans le contexte historique de son élaboration, contexte du début du 20ème siècle encore emprunt de la droiture, de la cor-rection des corps exigées au 19ème ; mais aussi dans le contexte chorégraphique américain des années 6O où la conception du corps, qu'elle soit celui de la technique classique, moderne ou cunninghamienne, est liée à l'idée d'un maintien sur l'axe vertical), c'est que la posture droite est inaccessible en dehors de l'activité-réflexe des muscles toniques posturaux, et qu'ainsi elle nécessite davantage une passivité des muscles volontaires qu'une activité corrective en vue de la rectitude.

Considérant le corps humain dans sa structuration neuro-squeletto-musculaire à la force de pesanteur, la stature érigée ne correspond plus à une orthogonalité fixe de la colonne vertébrale par rapport au plan horizontal mais à une *relation dynamique tête-colonne*, relation prenant en considération, non seulement le déséquilibre et le réajustement permanent de la boîte crânienne sur l'étroitesse des premières vertèbres mais plus *l'instabilité* de toute la structure humaine dans son activité constante anti-gravitaire… nous ne cessons de tomber et de nous réajuster… notion permanente de "l'équilibre instable". La méthode Alexander, comme méthode de ré-éducation psychophysique se donne pour projet de revenir sur les attitudes posturales acquises qui suscitent un "vouloir se tenir droit" et génèrent une peur de tomber corporéisée dans la sur-contraction des muscles fléchisseurs de l'arrière du corps et notamment des muscles fléchisseurs du cou entraînant de multiples et diverses compensations musculaires dans d'autres zones corporelles. Elle vise à substituer à cette habitude, une autre habitude, qui n'altère, en rien, "l'usage et le fonctionnement du corps"[284] en donnant la "primordialité" à une libération de la nuque et du dos. Ce qui est visé est, dans des actions simples telles

[284] F. Matthias Alexander, The Use of Self, 1932, traduction Eliane Lefebvre, "L'usage de Soi", Contredanse, Bruxelles, 1996, p 36.

que se tenir debout, s'asseoir, se relever, marcher…, une position "avantageuse sur le plan mécanique", c'est-à-dire non pas une position en tant que forme arrêtée mais une posture adaptée à l'action, autrement dit, une attitude, un mode de corporéité qui ne dérange pas l'activité "réflexe" du corps humain, et particulièrement les mécanismes de l'équilibre et du soutien ainsi que les mécanismes respiratoires.

La danse de Trisha Brown relève de cette même conception du corps : "Cette recherche a conduit à une vision du corps comme mobilier, pas nécessairement aussi utile qu'un meuble, mais construit solidement, carré répondant aux principes de l'équilibre, du soutien, et capable de conserver sa forme, qu'il soit posé sur les pieds ou sur les côtés. Le corps non organique. Le corps comme objet"[285]. Il ne faut pas pourtant céder à l'interprétation, qui aboutirait à une confusion et donc à une incompréhension de la pensée de Trisha Brown, que le corps serait complètement objectivé comme le fait la conception mécaniste de la physiologie anatomique occidentale. L'idée est ici que le sujet humain coïncide, dans son être, moins avec un objet corporel, qu'une matière physiologique et vivante qui a ses propres lois. Comme le suggère le titre du texte de Trisha Brown "Un mystère concret", si, la réunion de l'esprit et du corps, est certes mystérieuse, cet aspect ne lui enlève rien de sa concrétude ; aspect concret et matériel, qui, lui-même ne suppose en rien une prise de pouvoir conférant à la manipulation machinique. Le sujet ne peut diriger son corps, "comme un pilote en son navire" ; il ne peut avoir de prise sur l'ensemble corporel, qu'aussi la plus profonde maîtrise consiste à lâcher prise.

Le lâcher prise correspond alors à un renoncement au dirigisme et à l'activisme mental, de la suprématie de l'esprit sur le corps ; comme le dit Trisha Brown, "à cette époque advint la révolution, l'usage non autoritaire du mouvement"[286]. Mais il faut souligner combien ici le lâcher prise comme lâcher du pouvoir autoritaire coïncide avec un lâcher du poids, avec une sensation de la gravité devenue partenaire, combien le parti-pris est à la fois et en même temps politique et aisthétique (esthétique). Le lâcher prise, comme lâcher de l'emprise de la volonté sur un corps-machine correspond à un relâché

---

[285] Trisha Brown, "Un mystère concret", Bulletin du CNDC n°5 janvier 1990, Angers, traduction de Denise Luccioni.

[286] Trisha Brown, Du simple au complexe, Op. Cit. p 8.

musculaire non pas total (comme dans les techniques de relaxation) mais très localisé dans le sens d'une décontraction des muscles périphériques qui dérangent l'ajustement anti-gravitaire des muscles profonds de l'équilibre (cette décontraction est d'autant plus localisée que la méthode Alexander fait de l'articulation tête-colonne le centre primordial de contrôle de l'ensemble des réflexes qui permettent l'allongement du corps sur l'axe vertical, son équilibre et donc sa coordination). Trisha Brown dit de manière plus poétique : "La logique lâche le manche; le cerveau du mot se tait. Le corps est ascendant"[287]. Le "laisser faire" la gravité est synonyme non pas du tout d'affaissement total mais d'*activation* "*indirecte* " des muscles de soutien qui érigent le corps à partir de son support. Il s'agit de s'appuyer sur les surfaces porteuses, d'y "céder", ce qui permet de s'y tenir et d'en profiter dans l'acte sans aucun effort. Aussi, nous pourrions ici faire ces distinctions (que nous approfondirons au cours du deuxième commentaire) entre un mouvement qui procéderait du "faire" (et qui supposerait, de façon sous-jacente, un "faire" anti-gravitaire, une lutte contre la gravité); un mouvement opposé au faire, qui serait de l'ordre du "rien faire" (et qui supposerait une relaxation hypotonique), et un mouvement qui serait de l'ordre du "laisser faire" (proche du non-agir taoïste) impliquant une autre conception de "l'activité", une activité incluant toujours qu'elle ne peut être "qu'avec", une activité sensible au monde, reposante parce qu'à proprement parler con-sentante.

L'"activité du laisser faire" est alors une mise en déroute de l'idée d'"effort à fournir" et de l'anticipation musculaire provoquée par la visée d'atteindre un but, idée d'effort et de l'action qui est associé encore culturellement à la seule "contraction" musculaire. Aussi, ce "laisser faire", selon la technique Alexander, comprend non seulement une décontraction des muscles périphériques se substituant aux muscles posturaux (et notamment ceux du cou) en vue de libérer les muscles périphériques nécessaires à l'action proprement dite sur l'axe horizontal ; mais aussi, la compréhension corporelle que toute action quelle qu'elle soit, entraîne non seulement une contraction d'un muscle périphérique mais aussi une détente d'un autre, dit antagoniste. Ainsi, l'agir n'est pas forcément synonyme de "contraction" mais aussi de "décontraction". L'acte devient un équilibre instable qui suit le processus corporel et situationnel en cours ; la pensée de

[287] Idem.

l'acte n'est plus dirigée vers le but à atteindre ("procédure directe") mais suit le processus en cours en devenant littéralement, selon Alexander, une "pensée en activité". Par cet acte déconstructeur, que la méthode Alexander nomme "inhibition", il s'agit de mettre par une "procédure indirecte", en cessation ce procédé habituel qui fait du système nerveux volontaire l'acteur de l'ajustement anti-gravitaire. Ceci étant complètement créateur de la notion d'équilibre comme équilibre instable, de la chute et du rétablissement sans la notion d'effort (d'où la notion de "facilité" que retiendra Trisha Brown).

Dans l'exemple "tombé-marché" qui pourrait être considéré comme le modèle, le paradigme d'où décline toute sa danse, il s'agit d'accentuer la chute en avant de la marche ordinaire, par le déséquilibre à l'avant de la boîte crânienne, entraînant une décontraction des muscles de la nuque et de maintenir cette décontraction afin de déclencher, en dernière instance, le plié-réflexe du genou et donc l'avancée de la jambe (plié-réflexe suscité par la réfléxologie plantaire ; appui spécifique au niveau de l'avant du pied déclenchant une flexion de la jambe au niveau du genou et aussi de la hanche) et, ensuite de revenir grâce à ce nouvel appui à la position initiale. Du mouvement "se pencher" découle le mouvement "se rétablir" qui suscite lui-même un "pencher". Se pencher et se rétablir constituent un seul et même mouvement, un seul et même fil d'instabilité, mouvement ne demandant aucun "effort" particulier, autrement dit ne devant générer aucune force ou tension supplémentaire à celle que l'action nécessite ; le mouvement comme passage économique, aisé, facile.

C'est là que les notions de "facilité", de "simplicité", d"'économie dans le mouvement" liées souvent avec une certaine "naturalité", ont toute leur importance dans le travail chorégraphique de Trisha Brown. Pour la création de Solos Olos (1976) , elle dit avoir "accompli une progression naturelle du mouvement non-fonctionnel" et en s'explicitant sur le terme de "progression naturelle", elle entend que "le mouvement B sera le mouvement le plus simple et le plus évident après A ; C après B"[288]. Aussi, toujours, elle dit ne pas "choisir un type de mouvements répondant à des fins… esthétiques peut-être, mais qui aurait pu être contraire à son corps"[289]. Il faut comprendre combien le

[288] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit, p 30.

[289] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op.Cit, p 68.

"laisser faire" correspond à cet acte majeur mis au fond de chaque geste, de ne plus blesser le corps."J'ai moins d'indulgence envers la douleur. Je travaille avec la seule idée de la morphologie, et je dessine les choses avec douceur. (…) Il faut que le mouvement fonctionne selon les chemins naturels du corps. Ça m'inquiète de penser que les danseurs souffrent. Je voudrais éliminer cela"[290]. La façon de ne pas blesser le corps, comme ne pas blesser le monde, est de ne pas blesser l'air et la force gravitaire, d'être "avec" pour toujours protéger le corps dans le mouvement, d'être "doux" envers le facteur "poids" dirait Laban. Il y a là un parti-pris envers la gravité comme envers le monde : ne pas s'affronter mais cultiver l'accompagnement, le devenir-dense comme le devenir tout court qui est forcément un devenir avec. Les variations pondérales dont excelle la danse de Trisha Brown ne sont pas relatives à une oscillation entre une relation "ferme" envers le poids (une "tensilité forte", dirait Laurence Louppe) et une relation "douce" qui absorbe la force inertielle, mais prennent place dans cette seule dernière modalité pondérale. Le mouvement de sa danse est alors moins une oscillation tensive qu'une propagation perpétuelle de la force d'inertie dans les corps qui les embarque dans un dialogue sans cesse relancé. Le "poids" fait alors référence à une certaine conception du "poids" comme à une certaine corporéité : une corporéité douce parce qu'extrêmement dense.

S'il s'agit d'emprunter "les sentiers naturels du corps"[291], il ne faut pas croire que la "nature du corps" ou les mouvements réflexes, dans une logique rousseauiste, reviennent comme par enchantement dans leur pureté mécanique ou animal. Le corps humain ne peut être pour Trisha Brown, l'ours ou la marionnette de Kleist. Les danseurs sont justement les mieux placés pour s'en apercevoir, leur corps leur apparaît foncièrement culturel : même dans le cadre des situations-limites, les réflexes de posture peuvent ne pas surgir. En fonction de chaque personne, ils peuvent être inexistants, oubliés ou fonctionnant selon une palette idiosyncrétique. Le mouvement pur dont parle Trisha Brown n'est, à proprement parler, ni un "mouvement volontaire et contrôlé ", ni "un mouvement réflexe ou automatique", ni même un dosage harmonieux des deux mais, quelque chose qui par nature est différent de ces deux catégories, quelque chose

---

[290] Trisha Brown, Du simple au complexe, Bulletin du CNDC, N°5, Janvier 1990, p 8.

[291] Trisha Brown dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit, p 68.

digne de l'animal humain… une intuition volitive, une volition sensuelle… qui débouche sur un mouvement créateur à l'intersection de l'imaginaire et du réel.
Le travail sur le "réflexe" procède alors plutôt d'une "réflexion" : réflexion personnelle et corporelle sur les limites fonctionnelles du corps ; réflexion sur ses acquis et sur ce que ces acquis lui permettent de faire ou l'empêchent de faire ; sur l'économie des efforts fournis au regard de l'action, sur l'importance de la dimension "d'agréable" dans le mouvement. La mise en place de situations-limites permettent finalement aux danseurs (et donc aussi à Trisha Brown) de cerner leurs limites, leurs possibilités et leurs impossibilités (l'impossibilité idiosyncrétique notamment de tomber et de se rétablir sans surplus d'effort musculaire). Les questions "qu'est-ce que la fonction du mouvement, qu'est-ce que le mouvement fait ?, problématique fixée sur le but à atteindre (désignant, selon Alexander, l'attitude "d'end-gaining") et où le corps comme le mouvement sont conçus comme des outils manipulables, est alors défaite, déconstruite,"inhibée", dirait encore Alexander. Et cette "inhibition" apparaît comme une condition de possibilité du surgissement d'une autre problématique "comment le mouvement se fait ?", qui comprend une auto-réflexion du corps-sujet sur lui-même dans une conscience kinesthésique du processus mouvant. Le lâcher prise, dans ce sens, implique forcément l'apparition de sensations kinesthésiques, d'une conscience corporelle, de ce corps et de ce qui le constitue (muscles, os, nerfs…) dans le mouvement. Le corps n'est plus cet ob-jet, jeté au devant du sens de la vue, mais se dit par le sens kinesthésique, dans son tra-jet. Dans cette logique, l'ajustement anti-gravitaire, la soumission aux lois de la gravitation impliquent forcément l'intervention non plus de la "volonté", mais, selon les termes d'Alexander et qu'utilisent aussi les danseurs de la Cie Trisha Brown, d'une "conscience", d'une "pensée" du mouvement, elle-même en mouvement. "Pensée" constante du processus : où je suis, où je vais et surtout comment. Dans cette implication, ce serait la "pensée" comme "conscience kinesthésique" qui pourrait permettre l'apparition de ce corps qui sait tomber et se rétablir, de ce corps qui aurait le lâcher prise comme mode de corporéité. C'est cette pensée du poids comme pensée-conscience des segments corporels et du corps entier, cette "pensée en activité" que Trisha Brown va développer à la suite des Equipments Pieces.

Disons encore, que ce lâcher prise conçu comme un "lâcher le poids", un "céder" à la gravité" ou encore un "sentir" le corps dans son trajet relatif à la pesanteur et qui entraîne facilité, souplesse et aisance, sont des données d'un apprentissage même s'il présuppose certainement, comme le disent souvent les méthodes d'éducation somatique, un "dés-apprentissage". Autrement dit, de même que la non-facilité dans le mouvement et la notion d'effort s'apprennent, la facilité dans le mouvement s'apprend également, et suppose, quoiqu'on pourrait en croire, des partis-pris. Comme le dit Trisha Brown :

" Immergée et détachée, je suis prête à l'action qui paraît simple comme bonjour. Mais il faut plus qu'un bonjour. Ce qu'il faut, c'est du savoir-faire et le sens du rythme en relation avec les articulations, et des leviers comme des lignes de force qui nous aspirent et nous guident du dedans au dehors, à travers les parties indissociables d'un tout et d'autres faires"[292].

On entrevoit, par cette citation combien le lâcher prise de Trisha Brown, et donc sa conception du sentir kinesthésique, correspondent à un mode de corporéité spécifique : le lâcher comme le sentir ne se trouvent jamais départis d'une "structure" qui les canalise, que ce soient celles, de la "pensée" du mouvement, de la structure de l'axe gravitaire, de la structure de la charpente squelettique du corps, comme elle le dit ici, ou bien d'une structuration quasi-architecturale de l'espace. Comme nous le verrons, l'idée de "structure" est primordiale, dans la danse de Trisha Brown tant pour la conception du corps, que pour celle l'environnement dansant et que celle de la pensée dansante. Les structures des Equipments pieces favorisaient un lâcher prise structuré par le procédé de la mise en situation-limite, basé sur le principe structurant de la réversion ; la deuxième structure dont use Trisha Brown est celle de l'accumulation, qui a aussi en propre, et encore peut-être plus que comme la première, d'affiner encore la sensibilité kinesthésique, et d'affirmer davantage cette modalité particulière d'être "avec" la gravité.

---

[292] Trisha Brown, "Un mystère concret". Op.Cit.

Accumulation, répétition, désaccentuation et sensation de poids.

Le propos des Equipments Pieces portait sur le rapport des corps à l'axe vertical. L'idée importante que c'était de ce rapport, défini comme un "avec" les forces gravitaires et les forces de réaction, que dépendait le déplacement sur l'axe horizontal, était déjà présente mais demandait encore à être creusée. Avec les Accumulations, Trisha Brown explore plus spécifiquement ce rapport consentant à l'axe gravitaire dans des situations quelconques (debout, couché) en gommant délibérément la mise en action comme déplacement sur l'axe horizontal. C'est là que toutes ces notions de lâcher prise, d'abandon à la force gravitaire, de facilité, de conscience kinesthésique que nous avons vu précédemment, et que nous tenons pour condition de possibilité du geste aisthétique, vont être affirmées.

Les Accumulations (1971-1973) sont dansées debout, puis allongées au sol, seul ou à plusieurs comme dans les Group Accumulations, dans des environnements extérieurs divers (parcs, allongés sur des bancs publics ou même sur des radeaux sur un lac). Il s'agit vraiment ici de trouver l'extraordinaire, l'événementiel au sein de l'ordinaire : des mouvements simples (lever un bras, un pouce, une hanche…) dans un contexte géographique banal. Toute l'attention des danseurs est portée sur leurs rapports au poids, sur les efforts fournis dans ces mouvements et micro-mouvements apparemment simples et faciles. Mais il s'agit de les faire, encore de manière la plus facile, de trouver l'aisance (tout en restant dans le contexte de la gravité terrestre) du mouvement flottant d'un homme sur la lune.

Le procédé qui va affermir cette recherche de la facilité suprême et favoriser l'expérience d'une conscience kinesthésique affinée, est la répétition. Les Accumulations utilisent le principe artistique de la mise en série : à l'instar de la musique sérielle dans laquelle aucun son ne peut être repris avant que tous les autres aient sonné, Trisha Brown accumule les mouvements les uns sur les autres. Dans la première Accumulation de 1971, Trisha Brown raconte :

"Le premier mouvement : rotation du poing avec l'index tendu, devait avoir lieu sept ou huit fois ; le deuxième mouvement s'y ajoutait et un et deux avait lieu huit fois. Le troisième mouvement s'y ajoutait et un, deux et trois se répétaient, déclenchant bientôt un mouvement du corps entier… Dans Primary Accumulation (1972), une figure seule

et dans la position allongée sur le dos accumule trente mouvements en dix-huit minutes"[293].

La logique de ces Accumulations présente donc deux concepts artistiques : tout d'abord, l'intérêt, caractéristique de l'art dit minimaliste, pour les "petites choses", ici les mouvements de faibles amplitudes, les micros-mouvements et les micros-déplacements ; ensuite, autre caractéristique liée à la première de l'art minimaliste, le procédé de la répétition. Or, ce qui est à la base du lien entre ces deux procédés réside dans leur *sens* : leur sens à tous deux est celui d'un subtil raffinement possible des sens. Il y a là l'idée d'une exploration des limites perceptives. Comme le dit Trisha Brown, "entre 1961 et 1974 à peu près, ce fut une très riche période d'échange entre les arts visuels et la danse. Ce qui importait, c'était de regarder, d'écouter et d'apprendre à connaître". La répétition et l'engouement pour le petit et le détail, s'ils sont considérés comme des finalités en soi, aboutissent à un acte esthétique stérile. Là, ils apparaissent comme des moyens privilégiés (des *outils opératoires*, nous dirons) pour affiner la perception du créateur et du spectateur, pour faire advenir un geste aisthétique comme une perception aisthétique. L'art se dit ici dans le régime de la qualité perceptive et non pas, comme seul un regard superficiel puisse le détecter, dans le seul régime de la quantité. C'est en cela que le terme "minimaliste" paraît inapproprié et est souvent rejeté par les artistes eux-mêmes. D'ailleurs, on ne sait plus, à ce propos, comment qualifier la danse de Trisha Brown qui fera suite à la période des Accumulations : une danse minimaliste ou maximaliste ? Minimaliste ou maximaliste… ce qui est au centre de sa recherche n'a pas pourtant foncièrement changé et concerne toujours l'exploration de modalités perceptives. Aussi, il ne s'agit pas tant de "faire moins" pour voir ou sentir "plus" mais pour voir ou sentir autre-ment ; il ne s'agit pas tant de "répéter" comme de reproduire, ou "d'accumuler" comme d'additionner pour voir ou sentir "plus" mais pour sentir ou se sentir autre. La répétition ou le changement de régime quantitatif (très rapide ou très lent, très grand ou très petit, extrêmement profond ou à l'extrême surface) sont des procédés ancestraux et universels qui permettent le passage à un mode de corporéité, à une façon d'être autre que celle instituée comme médium, moyenne, médiocre et homogène. Etre autre, se sentir toujours autre : la répétition permet l'accès au monde de la différence et à la

[293] Trisha Brown in Lise Brunel, Op.Cit. p 24.

différence du monde… qui est affaire de perception.

Plusieurs éléments font de la répétition un outil privilégié à l'éveil différentiel perceptif. Un mouvement à répéter maintes fois de suite implique forcément une attention particulière à la manière dont le mouvement s'effectue. Et pour le spectateur et pour le danseur. Comme le dit Trisha Brown "Essayez de faire deux fois exactement la même chose maintient l'intérêt…". Mais ce principe qui est finalement utilisé dans toute la pédagogie chorégraphique occidentale traditionnelle, est poussé ici à bout, et se rapproche à ce titre d'une pédagogie orientale utilisant le procédé d'une constante répétition de la "forme". La répétition du mouvement comme système, permet, à l'instar du mouvement-limite mais certainement plus sûrement que lui, d'inhiber le vouloir-conscient utilitaire, de mettre l'accent sur l'impossibilité de l'utilisation machinique du corps, d'entrevoir finalement, au cœur de la répétition, les subtiles différences. Le danseur s'appréhende dans le processus de transformation de sa matière et qui émerge toujours au présent.

Le discours freudien dirait que ce procédé de la répétition fait advenir l'inconscient, le mouvement répété se faisant le support distancé de l'expression du désir. Lorsque Trisha Brown dit qu'avec les Accumulations, elle a "essayé d'apporter à ce mouvement une sorte de mécanisme qui le pousse au delà du niveau conscient", ce n'est pas finalement d'un "en-deça" de la conscience ou d'un "Ça" auquel elle fait référence mais plutôt à une hyper-conscience, à une "attention" (proche de celle définie par Bergson, mais aussi par Alexander), à une conscience kinesthésique de l'être-là qui ne cesse de se différencier, sans pourtant se morceler ou couper dans la masse fluidique du mouvement. Aussi, elle rajoute que "c'est alors, qu'elle a pu comprendre suffisamment ce qu'elle faisait"[294]. Le terme "comprendre" est à entendre dans sa dimension corporelle de "prendre avec" le corps ; le comprendre est un sentir, la compréhension du mouvement ne pouvant advenir sans la sensation kinesthésique. Le "mouvement en tant qu'activité" qu'elle prône suppose cette "pensée en activité" dont parle Alexander. Activité de la perception comme du mouvement qui crée par excellence le geste aisthétique.

Ces séquences nous apparaissent en liaison directe avec ce que Deleuze appelle le

[294] Trisha Brown in Lise Brunel, Op.Cit.p 68.

"devenir-intense" ou le "devenir imperceptible"[295]. Il y a là l'idée d'un affinement sensoriel, d'une exploration des limites perceptives, d'une sorte d'illimité historique de la sensation supposant une plasticité immense du corps humain, qu'on ne retrouve que dans les philosophies ou pratiques corporelles marginales, que sont ces méthodes d'éducation somatique, que pratiquent diversement et selon leur choix, tous les danseurs de Trisha Brown. Aussi, le rythme des mouvements, même s'il se veut constant, est basé sur un tempo intérieur dont les fluctuations, comme celles du rythme d'un métronome, sont relatives à une sensibilité aux conditions atmosphériques : "ses fluctuations dépendaient des changements de température et de la fatigue"[296], dit Trisha Brown. Infimes perceptions toujours au seuil de l'imperceptible.

Si j'opère des liaisons avec la notion de "devenir" chez Deleuze, c'est aussi parce que ce "devenir-imperceptible" est aussi, et particulièrement, de l'ordre d'une immense "sobriété". "Dans le devenir, il s'agit plutôt d'involuer : ce n'est ni régresser, ni progresser. Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert ("disponible", dirait Trisha Brown), et par là même peuplé… Involuer, c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe, sobre"[297]. Ces Accumulations de Trisha Brown sont moins minimalistes qu'involutionnistes ; là, se découvrent cette facilité, cette sobriété, cette disponibilité dans le mouvement qui est affaire d'une nouvelle perception de la gravité : une absorption qui apporte la douceur.

Le mouvement-limite opérait dans l'instantanéité tandis que le mouvement sériel opère dans la dilatation d'un temps devenu épais et "durée". L'un explorait l'adaptation immédiate, l'autre l'adaptation dans la durée… mais les deux débouchent sur les mêmes concepts centraux de lâcher prise comme un lâcher le poids, de l'importance de la facilité, de la simplicité dans le mouvement. Trisha Brown le dit, il faut que "les mouvements soient confortables et faciles parce qu'elle les répète un millier de fois chacun". Toute endurance demande de la légèreté, et donc dans la logique de la danse de Trisha Brown, du savoir s'abandonner à la pesanteur. Si les mouvements des

---

295 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux, Les Éditions de Minuit, 1980, Paris, Chapitre "Le devenir-intense, le devenir-animal, le devenir-imperceptible", p 285-380.

296 Trisha Brown in Lise Brunel, Op. Cit. p 68.

297 Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, Op.Cit. p 37.

Accumulations planent et caressent l'air, c'est qu'ils ont, comme les ballons gonflables, du lest qui les maintiennent ; s'ils flottent, c'est qu'ils sont, comme les radeaux qui pouvaient les supporter, ancrés à la terre du fait de leur adhérence aux remous de l'eau, et de l'adhérence de l'eau à la terre. De même, toute endurance demande aussi une recherche corporelle de solutions de facilités. D'un point de vue musculaire, l'endurance demande donc une sollicitation la plus économique possible des muscles striés à fibres blanches (muscles dits "volontaires") prévus pour des efforts courts et soudains et qui ont pour caractéristique d'être peu endurants et fatiguables. La primauté, encore une fois, est donnée, par l'intervention du facteur durant, à la musculature profonde, aux muscles toniques à fibres rouges, prévus pour des efforts soutenus et longs tels que le demande l'activité continuelle de réaction à la pesanteur. La facilité comme mode opératoire suppose la légèreté ; la légèreté supposant elle-même le facile et l'agréable.

Dans les Accumulations, le corps allongé permet justement le relâchement des muscles périphériques sollicités excessivement pour l'ajustement anti-gravitaire ; relâchement plus direct que dans la position debout où ils sont contractés habituellement. Feldenkrais, en ingénieur physicien du corps et du mouvement, établit justement un rapport inversement proportionnel entre la "sensation de l'effort" et la sensation kinesthésique : la tension de l'effort empêche d'être à l'écoute des sensations et donc obnubile toute attention à soi-même et aux autres ; aussi, sa règle pour développer les sensations proprioceptives est de "diminuer l'effort", ce que fait, plus facilement, la position couchée ; ce que ne fait pas, à l'inverse, toute l'éducation occidentale qui pousse à en "faire toujours plus". L'idée d'en faire moins, beaucoup moins amène alors à un élargissement de la conscience du danseur sur ce qu'il fait et sur le processus en cours. Feldenkrais dit que "pour la différenciation du mouvement, c'est de sensations non d'effort que l'on a besoin"[298]. Il en est de même de la répétition, d'autant plus lorsque la différenciation constitue justement son principe sous-jacent. On pense beaucoup d'ailleurs devant ces Accumulations à des leçons de la technique Feldenkrais, car, comme dans celles-ci, c'est la diminution de l'amplitude du mouvement, le consentement des corps allongés à la pesanteur et la répétition qui amènent l'éveil et la différenciation kinesthésiques. Le secret de cette subtilité des perceptions réside alors

[298] Moshé Feldenkrais, La conscience du corps, Marabout, 1971, Paris.

dans une élimination des tensions inutiles sur l'axe gravitaire, un laisser aller le poids, un "repos actif" pour utiliser une notion de l'Ideokinesis d'Iren Dowd, le corps dense. Avec ces notions de facilité, de différenciation perceptive, de "repos actif", de densité, nous avons là les principaux ressorts du geste aisthétique. C'est véritablement avec les Accumulations que se découvre ce geste aisthétique ; un geste qui se sent, sent en s'agençant… avec ce qui le pénètre parce qu'il se laisse pénétré. Néanmoins, le geste devra être encore travaillé dans ce sens. Les danseurs de Trisha Brown, et notamment Stanford Makishi, disent considérer aujourd'hui les Accumulations comme "vieillotes", comme si ce geste du début des années 70 était alors en devenir aisthétique plutôt qu'aisthétique lui-même. C'est bien ces notions de douceur pondérale, de simplicité du geste qui seront encore approfondies par la suite jusqu'à atteindre une extrême complexité.

Sur le plan temporel, il faut voir aussi combien l'instantanéité du mouvement-limite des Equipments Pieces et la durée dilatée de la répétition des Accumulations se rejoignent, dessinant toutes deux une temporalité à la fois épaisse et volatile. Les deux procédés impliquent la notion d'un être hic et nunc, d'un être-là toujours dans le présent de l'effectuation gonflé du passé proche et du futur imminent. En même temps, en flirtant avec le même et l'identique, la répétition contient toujours le danger de la reproduction identitaire, comme le mouvement contient toujours le danger de sa pétrification. Il est alors extrêmement précieux pour Trisha Brown et ses danseurs de rester dans une temporalité du devenir comme dans une temporalité de l'événement : "essayer de conserver, dit-elle, la clarté et l'indépendance de chaque mouvement, en luttant contre l'effet d'estompage créé par la répétition implacable. Ce qui me venait à l'esprit était : "c'est tout ce qu'il y a"[299]. Et encore, comme aidée aussi bien par la force du signifié que par la puissance du signifiant répété comme un mantra, elle dira au public, lors de l'Accumulation with Talking en 1973 à Paris : "Quand j'ai commencé cette danse, je me répétais sans cesse : c'est, c'est tout ce qu'il y a, c'est tout, c'est tout, c'est tout, rien de plus"[300]. Formulation qui 'n'est pas sans faire penser au célèbre mantra hindou "Tat twam asi" : "Tu es cela". Commencer toujours une nouvelle variation du même

[299] Trisha Brown in Lise Brunel, Op.Cit.p 24.

[300] Trisha Brown, "Accumulations With Talking" in Lise Brunel, Op.Cit.p 39.

paradigme sans jamais céder ni à l'identité, qui confine à l'ennui, ni à la pré-vision où le connu est reproduit. Etre dans l'ici et le maintenant de l'effectuation, dans sa nécessaire différence de ce qu'il était, passé imprégnant alors toujours ce qu'il est. "La création est re-création. Vous re-créez dans l'air seulement, avec les deux mémoires, celle du corps et celle de l'esprit. Vous re-créez par la répétition, tout en vous gardant d'une autre sorte de répétition, et c'est du corps que vous vient le désir d'imprimer le schéma d'hier au travail d'aujourd'hui"[301].

L'accumulation, plus que la répétition, pose aussi la question chorégraphique de l'enchaînement des mouvements : à un mouvement délimité par son commencement et sa fin succède un autre tout aussi délimité. La conception de cette danse commence, à la manière de la science mécaniste classique, par une opération de découpage du continuum mouvant, sur l'axe linéaire du temps. Il s'agit, comme l'a opérée Galilée par rapport à la métaphysique aristotélicienne, d'une véritable dévalorisation : chaque instant, chaque mouvement ont la même valeur ; le début d'un mouvement ou un mouvement même n'en vaut pas plus qu'un autre. Il s'agit de considérer tous les instants ou tous les segments de mouvements de la même manière. Sur ce point, on peut dire que Trisha Brown continue la dévalorisation sur l'axe temporel qu'a effectué Cunningham. La tâche historique de l'abstraction en danse qu'a opérée Cunningham est digne d'une révolution galiléenne chorégraphique. Cunningham a redéfini finalement la syntaxe chorégraphique en neutralisant les moments privilégiés dans le syntagme chorégraphique (présents notamment dans la danse de Martha Graham, par la charge symbolique donnée à l'acmé d'un mouvement) pour découvrir les moments quelconques qui se valent entre eux. C'est la même logique d'homogénéisation, de désaccentuation, de dévalorisation symbolique qu'il opère au niveau de l'espace (chaque point de l'espace est important). Avec le corps-étal, Trisha Brown pousse finalement cette dévalorisation au niveau de l'axe paradigmatique : toutes les parties du corps sont aussi importantes les unes que les autres, de même sur l'axe vertical : le bas vaut le haut.
En revenant à la considération du syntagme chorégraphique, il faut bien voir combien, dans le cas de Trisha Brown, le découpage des mouvements pour le coup complètement

---

301 Trisha Brown, "Un mystère concret", Op.Cit.

nombré, à la manière de cette science galiléenne basée sur les mathématiques, est investi par des corps sensibles, ce qui fait complètement changer ce qu'on entend par "découpage", ce qui remet en cause l'idée même de "segmentation". La phrase chorégraphique où s'accumulent les segments quelconques et les mouvements-coupes n'est pas ici recomposée mais *composée dans le continuum sensitif au présent*. C'est finalement avec les Accumulations que paradoxalement, Trisha Brown découvre le mouvement comme passage, le mouvement indivisible et continuel, le "flux" du mouvement. Son découpage n'est pas une opération de séparation des mouvements entre eux mais est relatif à une perception de l'entremêlement d'un mouvement qui en suit un autre, de leurs interférences lorqu'elle les accumule l'un sur l'autre, de leurs liens. En cela, l'accumulation est relative à une opération d'une infinie différenciation perceptive. Ces différenciations ne sont pas des séparations mais des connexions.

En allant jusqu'au bout de la logique du découpage scientifique, logique qui fait du temps, le nombre du mouvement et qui fait du mouvement, une juxtaposition de positions-instants, on ne peut découvrir, en effet, en tant que *corps sensible*, que deux choses qui s'excluent :

- soit, comme le fera Zénon d'Elée au 5ème siècle av JC, l'impossibilité métaphysique (mais aussi physique) du devenir et du mouvement : la mort, plus le non-mouvement tout court. Dans "l'argument de la flèche" de Zénon, il apparaît certain, que si l'on dit, à l'instar de la science classique, que, lorsqu'elle vole, elle occupe à tout instant un point de sa trajectoire, cela revient à dire que la flèche (pourtant en mouvement) est toujours dans le repos de l'instant et donc immobile. A l'extrême, la conception du temps nombré en instants et la conception du mouvement comme juxtaposition de positions, conduit à l'impossibilité du mouvement. Apraxie et an-esthésie ; conceptions complètement intenable pour la danseuse qu'est Trisha Brown.
- soit, comme le fera Bergson et chorégraphiquement Trisha Brown, on découvre, en tant que corps sensible, le mouvement comme acte indivisible, le mouvement comme passage continuel ; le mouvement vivant et sensible comme "acte de parcourir" et non pas comme "espace parcouru". C'est la durée sensible, le temps vécu, le mouvement comme sensation qui amène à concevoir le lien, le passage et donc finalement la fluidité, présente au sein de tout mouvement, et sans laquelle il devient impossible.

Aussi, la recherche du corps sentant et sensible de Trisha Brown, ne peut que déboucher, même si elle découpe à la manière de la science classique le syntagme chorégraphique, que sur la nécessité de la considération du lien continuel, d'un fil sensible. Il s'agit alors de diviser, de différencier mais sans couper ou séparer, ces opérations conduisant à l'an-esthésie comme à l'a-praxie. L'exploration de l'extrême divisibilité mathématique contribue à la compréhension de la suprême indivisibilité. Réversion encore. Moins que l'indivisibilité, nous dirons que se découvre, par réversion, la nécessaire fluidité pour le mouvement; le mouvement comme flux. Les mouvements des Accumulations apparaissent paradoxalement extrêmement liés, sensuels et non pas mécaniques, se pénétrant les uns dans les autres, reliés inextricablement par le flux sensitif, par la durée sensible. L'événement-instant suscité par les Equipments Pieces est présent, dans les Accumulations comme événement-durant. La vigilance dans la durée s'exprime comme une attention soutenue. Dans cette temporalité, se dessine, mais encore sous la forme d'une épure, une temporalité irréversible dans laquelle l'événement n'est plus un événement-instant qui fait "point", ni même une perception qui "fait le point" mais un "événement-durant" qui fait "ligne", le fil d'un mouvement-sensation.

Il importe de considérer combien c'est bien la recherche d'un corps sentant et sensible, l'intérêt pour la sensation kinesthésique qui aboutit à la fluidité remarquée comme la caractéristique des pièces suivantes de Trisha Brown, et non pas l'inverse. Trisha Brown ne recherche pas la fluidité dans le mouvement en tant que telle, elle la trouve… comme le vecteur mouvant supposé par tout corps sentant et sensible.

Fluidité et kinesthésie.

Le lâcher prise comme soumission à la gravité introduit directement à la conception de l'équilibre instable, et donc à la conception corporéisée du réajustement continuel de tout corps sorti de l'axe gravitaire. Le consentement à la gravité implique le consentement à cette instabilité ; et c'est cette continuité du déséquilibre qui s'équilibre qui génère la "fluidité" du mouvement de Trisha Brown. L'idée de lâcher prise, de prendre part à l'effectuation du mouvement autrement qu'en la commandant ou en la subissant, d'aller "avec" la loi gravitaire, de considérer le mouvement avant tout comme une sensation kinesthésique engendre un mouvement dont les principales caractéristiques sont non seulement la légèreté mais aussi la fluidité. C'est donc la kinesthésie qui amène à la fluidité et non l'inverse, ce qui n'est pas sans conséquence dans la conception même d'un mouvement "fluide".

Le modèle le plus éloquent de la danse de Trisha Brown est le modèle du pendule. Sorti de son axe, ou plutôt, à l'instar du pendule de Foucault, continuellement sorti de son axe par la rotation et la révolution de la planète, le pendule, suivant et s'ajustant aux diverses impulsions, fluctue, dans un aller jamais identique au retour, selon un mouvement caractéristiquement fluide.

La notion de fluidité, chez Trisha Brown, se dit aussi par ses références à la sphère des liquides. Comme elle le dira au public en dansant Accumulation with Talking, "c'est comme un océan, cette danse ne s'arrête pas"[302]. Le propre d'un liquide est justement de se soumettre à la force de la pesanteur. La nature de l'eau est de s'écouler sans cesse, trouvant toujours son chemin vers le bas ; la moindre de ses particules détachées coule toujours vers le bas, et, s'entraînant successivement les unes aux autres, elles se laissent porter par le courant descendant. En s'adaptant constamment au monde, la nature de l'eau est finalement d'être "réceptive", ouverte. Et, tout en étant souple, tout en semblant céder à tout le monde et à son poids, l'eau est capable, avec le temps, d'avoir raison des matières les plus dures. L'eau surmonte tous les obstacles qui s'opposent à sa route, elle s'accumule jusqu'à ce qu'elle ait rempli les creux, puis elle passe. L'abandon à la

[302] Trisha Brown, "Accumulations With Talking" in Lise Brunel, Op.Cit.p 39.

pesanteur et l"aération", l'"hydrogénation" des éléments qui le constituent par hydrolyse, font le propre du liquide ; de là il tire sa puissance descendante et son adaptabilité constante.

La réceptivité au monde et à son poids, comme centre d'intérêt initial de Trisha Brown dans les Equipments Pieces, ne peut donc que se faire exploration de ce que le corps humain, dans son mouvement, puisse être fluidique. En détournant complètement l'idée d'un mouvement comme juxtaposition de positions qui semble paradoxalement réinvestie dans les Accumulations, Trisha Brown va explorer plus avant l'idée du mouvement comme continuum incessant. Le mouvement à la mesure du passage d'un liquide ou d'une onde, nous fait entrer directement dans la conception de la diffusion, de la propagation, de l'émission, de la conduction, de la circulation. Ainsi, de 1976 à 1983 s'ouvre une période de création que Trisha Brown, reprenant la formule du critique d'art Klaus Kertess, appelle "Structure moléculaire instable".

Dans le corps hydrogéné, l'abandon à la pesanteur est constamment un transfert : trans-fert de poids, qui n'a de cesse, comme un courant, de tra-verser, de se propager. Le lâcher prise est alors un "céder" le passage de la gravité qui veut traverser le corps ; tout transfert de poids donne lieu à un courant, à une onde qui se diffuse dans tout le corps.

A l'instar d'une infime impulsion donnée au bout d'une corde posée sur une surface plane ou de celle donnée au bout du fil d'un pendule, Trisha Brown produit, en amont, des "tilts", et laisse, en aval, le mouvement se propager jusqu'au nouveau tilt. Un léger déséquilibre en haut d'une colline du Montana produit une course sans retenue, sans interruption ; une course fluide qui s'accélère en descente ou décélère à la montée d'une autre colline. Il y a cette notion de la fluidité présente dans tout glissé : "c'était comme si l'on skiait sans les skis en utilisant l'élan de la chute pour lier cette action de son début à sa fin, et en faire un seul geste immense"[303] écrit Diane Madden à propos de M.G.: The Movie, (bien que, notons le, cette pièce ne soit pas caractéristique de cette période).

Set and Reset (1983) est la pièce complètement achevée de la période "Structure moléculaire instable". Le titre, dans cette idée d'installation qui ne cesse de se réinstaller, est déjà éloquent d'une part de cette tranquillité, de cette sérénité que recherche Trisha Brown par rapport à l'équilibration (installer comme mettre sur pied,

---

[303] Diane Madden, Running and Standing still, Contact Quaterly, Volume 20, Summer/Fall 1995, p 29.

fonder, enraciner) et d'autre part, de la mouvance continuelle de tout "statement" ; des réajustements incessants, de l'instabilité fluidique alors consécutive de la tranquillité sur l'axe gravitaire constitutif. Les mouvements de Set and Reset sont basés sur cette conception de la fluidité intrinsèque de tout corps réel cédant aux lois de la gravité tout en étant sorti de l'axe d'aplomb. Sur le modèle de la mouvance pendulaire, les membres (mains, avants-bras, bras, jambes, tête…) se balancent et se contre-balancent dans l'ajustement global du corps entier. Par exemple, et c'est là un parmi les milliers de mouvements de Set and Reset, un bras tendu tenu à l'horizontal le sera comme s'il était suspendu à un fil, au niveau par exemple du poignet, et son mouvement vers le bas sera tel que si le fil était subitement coupé : le bras se balancera alors suspendu à la seule attache de l'épaule. Notons, en extrapolant que l'épaule peut elle aussi être en mouvement et se balancer autour de son attache au niveau du sternum, sternum qui aussi peut être pris d'un mouvement pendulaire (dans la mesure de ses limites articulaires évidemment)… l'idée étant de solliciter les articulations et les os du corps comme autant de tiges déliés et liés entre elles. Le mouvement se propage de segments en segments, à la fois "les uns à la suite des autres et tous ensemble" pour reprendre la formule d'Alexander, c'est-à-dire, comme les molécules de l'élément liquide, les segments corporels (et ici les os) sont différenciés par de l'espace (les articulations), tout en conservant entre eux un lien de solidarité. La différenciation est connexion et inversement. C'est parce que les parties corporelles sont différenciées kinesthésiquement que leur lien devient sensible. Le geste aisthétique apparaît en différenciant et en connectant.

Il y a aussi une profonde co-pénétration de la sensation de la globalité, de la localité et de celle de la fluidité. La fluidité suppose une propagation temporelle qui suppose elle-même l'idée de différenciation "égalitaire" des parties corporelles ainsi qu'une pensée de l'ensemble "corps-être-monde" qui serait toujours un "tout" en train de se faire. Lise Brunel, dans son interview, fait remarquer à Trisha Brown que "tout en disant successif, elle lui montre le bras, l'avant-bras, la main", et Trisha Brown de rétorquer immédiatement qu'elle "traite démocratiquement toutes les parties du corps". En même temps, cette considération démocratique du corps est liée elle-même à une considération de sa globalité, de tout ce qui peut faire poids et contre-poids, le bras gauche par rapport au bras droit, l'arrière de la tête par rapport au nez ou, dans l'extrême de la sensibilité du

micro-mouvement, une vertèbre par rapport à sa voisine. Dans cette logique de la sensibilité et de la propagation, elle est "attentive à ce qu'on a laissé de côté", mais qui peut impulser ou retenir, "comme l'arrière du genou, par exemple"[304]. Un autre mouvement de Set and Reset est initié justement par le muscle poplité : la question qui sied au cœur de ce geste est la suivante : qu'est-ce qui se passe pour le reste d'un corps debout sur une jambe tendue, avec les deux bras à l'avant et l'horizontal, si le muscle poplité de la jambe de support lâche ?". En fonction de ce tilt, le mouvement trouve sa suite logique, son "chemin naturel".

Mais, il faut impérativement remarquer, que, dans la danse dite fluide de Trisha Brown, la suite logique du mouvement est sans cesse interrompue dans sa continuité par un nouveau tilt qui relance le mouvement toujours ailleurs que dans la "fatalité agissante". En fait, le mouvement circule, fluide et sensuel et, est, en même temps, imprévisible et faits de "mutations soudaines", dit-elle. Cette dimension de "mutations soudaines", d'imprévisibilité est complètement constitutive de la conception de la fluidité chez Trisha Brown ; et une mise à l'écart de cette dimension chaotique qui sied au cœur même de la fluidité, serait de l'ordre d'une incompréhension totale de sa conception de la "fluidité". C'est que le mouvement fluide n'est pas un mouvement lascif, successif ou contigu. Si la dynamique du mouvement donne globalement l'impression du jet, du flot, elle est constituée de mille ruptures ; succession fluide de mille discontinuités. Trisha Brown exprime cette apparente contradiction : "Ma danse est saturée de mouvements glissés, de ruptures dans le mouvement, l'emplacement, la direction. Elle part toujours là où on ne l'attend pas. Ma danse est imprévisible, improbable, continue"[305]. Aussi, si un membre lancé dans l'espace va par son poids entraîner un autre et peut faire fluer continuellement l'ensemble du corps de son centre jusqu'aux extrémités, ce mouvement va être sans cesse perturbé par un nouveau tilt, qui comme le fait un accident de parcours accepté comme un événement à considérer, relance le mouvement dans une autre logique d'ajustement… jusqu'à une nouvelle perturbation. Plus que la "rupture", la fluidité chez Trisha Brown, comprend à son cœur l'incessante *déviation*. Aussi, relativement à notre exemple précédent, le bras droit horizontal suspendu par le poignet

---

304 Trisha Brown in Lisa Brunel, Op.Cit. p 44.

305 Trisha Brown in Lise Brunel, Op.Cit. p 44.

et introduit, par une coupe du fil qui le retenait, dans un mouvement de balancé autour de l'épaule va soudainement s'arrêter dès qu'il est arrivé à l'aplomb. Le tilt de Trisha Brown est ici un "stop", un arrêt. "J'emprunte les sentiers naturels du corps et aussi, pour le plaisir, ce qui leur est contraire"[306]. Or, le "stop" va aussi se propager, le "choc" n'est jamais brusque ou cassant, il propage son mouvement : c'est en cela que toute déviation (choquante) ne remet pas en question la fluidité. Le mouvement de balancé du bras droit qui avait déjà quelque peu impulsé, par propagation, un balancé du bras gauche qui pendait le long du corps, en stoppant net sa course, va accélérer, par réaction à ce choc, la montée du bras gauche. Nous sommes ici dans la physique des chocs, même s'il n'y a pas à proprement parler de contact (tactile) entre les deux bras (mais un contact osseux par l'entremise des clavicules et du sternum). Soit deux éléments qui se suivent et cheminent dans la même direction et le même axe, si l'élément qui suit va légèrement plus vite que le premier, alors il va l'entraîner, en le poussant avec douceur, dans sa vitesse de mouvement : c'est là, la suite logique. Par contre, si ce second a une vitesse nettement supérieure au premier (ici le bras gauche encore pendant et immobile) alors il va le choquer et le propulser dans un mouvement rapide pendant que lui, va s'immobiliser. Aussi, le tilt du "stop" du bras droit correspond aussi finalement à une inertie contrôlée dans le bras gauche qui pendait le long du corps ; l'arrêt de l'un est relatif au retard de l'autre. Si bien que le "stop" est une conséquence situationnelle plutôt qu'un effort volontaire et contrôlé de stopper le mouvement.

Dans ces chorégraphies de la période de la "structure moléculaire instable", Trisha Brown ne cesse, certes de suivre, d'aller vers (le bas) et donc d'être dans la successivité mais aussi d'introduire l'imprévisibilité. La notion de fluidité contient en elle-même, la notion de chocs qui pourtant ne font pas ruptures. Là, la logique interrompue crée accélérations et décélérations ou des arrêts momentanés.

A ce titre, Trisha Brown est, dans le domaine de la chorégraphie, comme Poincaré, l'est, dans le domaine des mathématiques appliquées à l'étude du système solaire : tous deux découvrent, à leur manière, que les équations de Newton définissant une certaine prévisibilité des mouvements, à partir de l'attraction gravitationnelle, sont aussi grosses de l'erratique et du chaotique.

---

[306] Trisha Brown in Lisa Brunel, Op.Cit. p 68.

Nous sommes chorégraphiquement en pleine "théorie du chaos", c'est-à-dire, absolument pas dans ce que ce terme de "chaos" évoque généralement d'incohérence et de confusion, mais bien, comme il l'est défini par les "initiés" de la science contemporaine, de prévisibilité limitée due à l'extrême "sensibilité aux conditions initiales". C'est d'ailleurs, dans cette même période de la fin des années 70 que, le mathématicien James Yorke introduit ce terme, pour désigner l'évolution apparemment imprévisible d'un système déterministe. Un des modèles caractéristiques de la systématique chaotique et qui se rapporte pour le coup directement à la danse de Trisha Brown est le mouvement erratique et imprévisible d'un pendule double.

"Un pendule simple, une tige suspendue à l'une de ses extrémités, se balance tranquillement. Si on suspend une seconde tige à l'extrémité libre du pendule simple, le mouvement se complique beaucoup. Tel un trapéziste dans la position du cochon pendu, le pendule double oscille capricieusement, tantôt balayant de grands arcs de cercle, tantôt s'arrêtant pendant un bref instant avant de reprendre sa course imprévisible. Parfois la tige inférieure est seule à se balancer, parfois la tige supérieure entraîne tout le système. Parfois encore, le pendule double se comporte comme s'il était un pendule simple. Ce type de mouvement est si fascinant que les boutiques des musées et des aéroports présentent des gadgets construits sur le principe du pendule double"[307]. Il nous faut penser alors, dans le cadre de cette danse de Trisha Brown, et en général, en analogie avec le corps humain, à un pendule triple, quadruple… qui compte, comme autant de tiges, plus de deux cents segments osseux… *un pendule multiple*.

En terme de fluidité, l'analogie entre ces pendules complexes et la danse de Trisha Brown est frappante : dans les deux cas, la fluidité n'est pas une succession unitaire, elle n'est pas le suivi d'un même fil, elle n'est pas monocorde et arythmique. Au contraire, dans la logique d'un pendule multiple, les membres oscillent à des vitesses différentes, s'arrêtent, comme étant indépendants les uns des autres mais en même temps profondément liés entre eux. Le "choc" qui entraîne un segment dans son sillon n'est ici en aucun cas, dans la modalité de l'affront ou du conflit : la rencontre avec une nouvelle matière n'est pas un obstacle mais est absorbée comme une déviation heuristique. Les tilts qui relancent le mouvement ailleurs ne vont jamais "contre" la destinée simple d'un

---

[307] Ivars Peterson, Le chaos dans le système solaire, Pour la science, Diffusion Belin, Paris, 1995, p 18.

mouvement, mais sont admis dans leur puissance régénératrice ; ils sont toujours inclus, "avec" : ils ne sont pas des accidents, des petits ennuis ou de véritables catastrophes, ils sont des événements à leur comble ; des événements tellement acceptés et absorbés qu'ils paraissent cherchés, voulus. Aussi, la déviation introduite au sein du mouvement simple et évident, loin de perturber, de briser la fluidité du mouvement est absorbée pour créer un autre mouvement qui le suit (comme un pendule absorberait une nouvelle impulsion sur l'une de ses tiges). "Mon travail, dit Trisha Brown, traite du changement de direction, de forme, de vitesse, d'humeur, d'état. Il y a des mutations soudaines, radicales, d'un état du corps à un autre. L'exécution en est tumultueuse mais si la dynamique du mouvement est juste, il y a un bien-être". Comme dans le cas du pendule, les arrêts, les sautes ne sont que des passages inertiels et non des positions finies, achevées ou figées ; aucun mouvement ou aucune immobilité ne vont à l'envers de la logique, non pas d'un mouvement, mais du "mouvement"… comme continuum fluidique. C'est ainsi qu'il y a un "bien-être" relatif à la fluidité : les mouvements ne se forment pas par l'addition, par l'entre-choc de mouvements dé-terminés et qui ne doivent rien à leur précédent ou à leur suivant, mais se transforment, mutent à la fois liés et déliés. Aussi, comme dans le cas du pendule multiple, l'imprévisibilité, les déviations soudaines ne contredisent pas la notion de fluidité et encore moins celle de variations rythmiques. C'est que le rythme est ici par essence polyrythmique, il est celui que ferait un métronome accroché sur un corps qui danse et qui, donc, changerait constamment son rythme en fonction de sa position sur l'axe gravitaire… un métronome mélodieux.

L'autre "modèle" heuristique qui pourrait rendre compte du système des chorégraphies de Trisha Brown (et que l'on retrouve d'ailleurs dans les modèles de la théorie du chaos) est simplement celui d'un corps newtonien qui suit sa loi d'inertie et dont le trajet est constamment dévié par les diverses attractions des corps qu'ils rencontrent. Or, ce corps en perpétuel mouvement jusqu'à ce que de multiples forces de résistance viennent à l'arrêter, est sensible aux conditions initiales. Dans les flippers, les trajectoires de deux boules ayant des positions de départ très légèrement différentes ont, en rebondissant sur les champignons cylindriques, très vite des trajectoires et des vitesses de mouvements complètement divergentes, des rythmiques singulières donc. Trisha Brown expérimente cette "sensibilité aux conditions initiales" mais, qui finalement, notons-le, suppose, une

sensibilité de tout instant c'est-à-dire durante.

Cet élan continuel à la base de ce que nous avons appelé "fluidité" se réfère à la notion, utilisée fréquemment dans la "new dance" de "momemtum" (qui ne trouve pas véritablement d'équivalent en français (bien que le verbe argotique de "débarouler" puisse, selon nous, en rendre compte). Le momemtum est fonction des "moments d'inertie" en physique impliquant la force de gravité et la force centrifuge, il est un mouvement constant de déséquilibre, une perpétuelle instabilité, un constant décentrement du poids. Le momemtum relatif à ce flux perpétuel est lié à un décentrement du poids continuel. Ce sont les descentes sans interruption de Trisha Brown du haut des collines du Montana, c'est Diane Madden qui danse le "solo de la course" dans M.G. : The Movie et qui se "sent comme une boule lâchée dans un bol, qui suit son chemin sans interruption"[308]. Alors que le mouvement pendulaire suivant la loi gravitaire pourrait donner cette idée fausse d'une oscillation en aller-retour linéaire, du fait qu'il est attaché par une des ses extrémités, le momentum d'un corps sans attache qui suit sa loi d'inertie donne plus précisément cette dimension du mouvement forcément non rectiligne et uniforme… momemtum du pendule de Foucault où tout est en mouvement même l'attache.

Concernant le concept de "fluidité", nous sommes donc amenés à faire la remarque importante suivante : en ce qui concerne cette période des danses multiplement pendulaires, la sensation de fluidité, tellement remarquable et tellement remarquée, n'est pas tant issue d'une "fatalité agissante", d'un "sentier naturel", simple, évident d'un mouvement qui en suit un autre mais, cette fluidité, à l'instar d'un pendule multiple, est relative au mouvement complexe et imprévisible de toute matière sensible. La fluidité ou plutôt la mouvance continuelle est la conséquence d'un sensible.

Par l'analogie à un pendule simple (pendule simple énorme qui constituait d'ailleurs l'élément-acteur du décor de la pièce créée avec les danseurs de la Compagnie Bagouet), Trisha Brown pense le simple. Avec celle du pendule double, et à partir de ces danses moléculaires à structure instable, elle pense le complexe. Mais la notion du simple, du facile, du "sentier naturel" et celle du complexe, de l'imprévisibilité, de l'inconnu sont inextricablement liées. De même, comme pour la physique contemporaine, "l'ordre et le

---

[308] Diane Madden, Running and Standing still, Contact Quaterly, Volume 20, Summer/Fall 1995, p 29.

chaos constituent deux manifestations jumelles d'un déterminisme sous-jacent. Ni l'un, ni l'autre n'existent indépendamment"[309]. "Je porte par nature de l'intérêt au genre humain : à l'être et au corps. J'ai commencé par moi pour comprendre. C'est une machine toute simple, pense-t-elle au commencement, puis je suis ramenée à l'esprit, qui explose, parce que bien sûr, tout cela me questionne à l'infini. Le corps est au-delà de mon savoir, et c'est pourquoi je le dis simple, parce que sinon il me déborde"[310]. Lorsque le réel est complexe, le concept, en se faisant simple, le révèle dans toute sa complexité ; là est la philosophie heuristique de Trisha Brown.

La complexité du réel dégagée ici par la science contemporaine et par Trisha Brown, se voit finalement fonction de la complexité de la sphère sensible et perceptive. L'idée centrale de la théorie du chaos est que le comportement des systèmes chaotiques est radicalement modifié par une légère modification des conditions initiales. "Deux pendules doubles identiques partant de deux positions légèrement différentes vont très rapidement cesser d'être synchrones et présenter des mouvements totalement différents"[311]. Le pendule, et a fortiori le corps de Trisha Brown, deviennent sensibles à des données aussi vastes que le climat, la pression atmosphérique ou sa position en latitude et en longitude sur la planète, qu'à des données aussi infimes que sa position de départ ou le lieu de l'impulsion qu'on lui donne… et même, comme l'a démontré la physique quantique dans le domaine infiniment petit des particules, il est sensible à la perception qu'on porte sur lui : les spectateurs, soit disant neutres et objectifs, deviennent des acteurs, en modifiant simplement par leur présence, les conditions de l'expérience. Même s'il y a chorégraphie incluant une composition et des répétitions dans ces pièces, la danse dans l'inconnu est posée comme principe, à la manière de Heisenberg, qui élaborant la physique quantique, pose le "principe d'incertitude". Le corps, comme l'infiniment grand de l'univers et comme l'infiniment petit de la particule, n'est pas un mécanisme d'horlogerie, stable et prévisible. Il n'en devient pas moins confus ou indécis, mais plutôt indécidable et à prévisibilité limitée. La répétition de la

---

[309] Ivars Peterson, Le chaos dans le système solaire, Op. Cit, p 18.

[310] Trisha Brown, Un mystère concret, Op.Cit.

[311] Ivars Peterson, La chaos dans le système solaire, Op.Cit, p 18.

pièce, comme la répétition systématisée dans les Accumulations, ne peut être identitaire ; il y a un principe d'incertitude inhérente à la matière corporelle, pour laquelle, l'histoire comme le devenir ne cesse de se re-jouer dans l'exclusion de la copie du même. Tout corps a son entropie.

Mais si je parle du "principe d'incertitude" d'Heisenberg à propos des pièces "moléculaires à structure instable" de Trisha Brown, c'est pour remarquer, d'une part, que l'incertitude (que les membres de la compagnie appelle davantage "l'inconnu"), est finalement le résultat métaphysique d'un corps posé comme sentant et sensible. A la base des notions de probabilités et d'imprévisibilité, il y a la sensibilité de la matière, qu'elle soit la matière perceptible ou percevante. C'est d'une logique du sensible que découle une logique de l'inconnu et du nouveau. Aussi, plus que d'une fluidité concernant à proprement parler les mouvements de ces pièces que l'on a vu sans cesse discontinus, c'est de la continuité, de la fluidité de la sensibilité dont on doit parler. Trisha Brown met l'accent sur le flux sensible. C'est ce fond du "sentir" qui est continu et qui crée la fluidité de la danse. La fluidité, loin de la successivité ou de la contiguïté, concerne, avant tout, un sentant et un sensible qui ne cesse de couler, de se diffuser et de se propager. Trisha Brown travaille sur la *continuité du fond*, et la chorégraphie se fait présentification, révélation de ce flux sensitif, de ce chant de la conscience de la matière qui existe dans les corps. C'est, autrement dit, la sensation qui est la "fatalité agissante". La sensation, comme durée, apparaît comme une fluxion.

Mais, l'incertitude (et donc, dans une certaine mesure, la compréhension du facteur sensible), peut devenir, comme dans la théorie quantique d'Heisenberg, une vérité réelle. Ce que lui reprochera Einstein, c'est justement cette incertitude qui se pose comme une certitude et une vérité, ce point de contradiction où l'erratique, lui-même, devient une prévision. C'est là où finalement la conception nouvelle d'une temporalité historique et sensible peut, en se posant comme vraie et certaine, déboucher sur la conception antique d'une temporalité éternelle, fut-t-elle relative à une éternité de l'instant quelconque. C'est bien avec ce même écueil de l'imprévisiblité éternelle que l'on pourrait dire que flirte Trisha Brown dans ces pièces à la "structure" à instabilité perpétuelle. Mais la danseuse Trisha Brown pense toujours comme elle danse c'est-à-dire dans la pragmatique d'un corps. Nous verrons que ce serait faire erreur que de rabattre l'erratique de la danse de Trisha Brown en une totale dématérialisation transcendantale.

Line Up (1976), Glacial Decoy (1979), Opal Loop (1980), Set and Reset (1983) sont des danses basées sur ce même principe de fluidité, de circulation et d'écoulement qui ne contredit pas un extraordinaire foisonnement des mouvements qui ne cessent de se réverser, de changer brusquement de directions, de formes, de vitesse. La danse apparaît comme une succession fluide de mille discontinuités ; elle coule qu'elle soit lac, torrent ou cascade. Encore une fois, plus que le mouvement en tant que forme, c'est bien la sensation qui prend un chemin ondulatoire et qui se propage imprévisiblement dans l'ensemble des parties du corps. C'est la sensation qui est une onde ; et le mouvement, une sensation. La "forme" de Trisha Brown est toujours une "trans-forme" ; et la traversée des formes, à la manière bergsonienne, ne se voit possible que par la continuité soutenue de l'attention sensible. Aussi, l'ondulation dont nous parlons ici n'est pas une oscillation entre deux pôles où le mode de corporéité alternerait entre deux facettes, mais davantage une propagation, une diffusion d'ondes multiples au sein d'une même corporéité ou sensorialité fonctionnant autour de la principale "sensation de mouvement" forcément instable.

La pièce Set and Reset apparaît comme un delta : des petites rivières de mouvements qui coulent, qui se croisent en faisant des vagues joyeuses puis se séparent parce qu'il en est ainsi. C'est que les danseurs sont emplis d'un même flux sensitif, comme le fleuve est fait de la même eau ; leurs membres, comme des ramifications singulières, ne cessent aussi de fluctuer, d'entrer en *contagion*. Le rapport des danseurs entre eux, comme le rapport de chacune des parties de leur corps se fait sur le mode de la différenciation-connexion, comme autant de molécules aqueuses, aériennes ou autres. Ce qui ne cesse de fluctuer plus que les danseurs ou les parties de leur corps, est le temps sensible. C'est le sensible qui ne cesse de se recharger sans intervention (momemtum) ; aussi, le mouvement général de ces pièces comme tout mouvement particulier est à la mesure du sensible. Trisha Brown définit un mode de corporéité expressément sensible ; et tous les mouvements comme tous les corps suivent le même filon de la sensation kinesthésique sur le mode propagatoire. L'hétérogénéité des mouvements révèle finalement le fond universel du vivant : son frémissement sensitif de génération en génération. Le frémissement sensitif paraît sans fin… ce qui rend alors complètement arbitraire la fin même de la pièce.

On pense aux économiseurs d'écran des ordinateurs, ces intermèdes de mouvement faits

d'apparitions et de disparitions de points lumineux. Le programme aléatoire fait de fonctions et inscrivant lignes, courbes, rosaces mouvantes, variantes, est mis en branle. L'expansion des courbes suscite le "hors-cadre" de l'écran (comme les danseurs de Glacial Decoy, par leurs apparitions et disparitions fréquentes en bord de scène font exister en plus du cadre de scène, le hors-scène dont dépend la scène). L'universelle variation de ce programme abstrait dilate le temps. Comme toutes les pièces de Trisha Brown, l'atmosphère qui s'en dégage est tranquille… neutre. La dilatation du temps et la mouvance peuvent être alors fascinantes… si le spectateur se rend sensible à ses propres variations au regard de celles des lignes… sinon, elles ne sont rien. La variation s'arrêtera de façon brutale quand l'utilisateur touchera la souris, sans même que ce renversement change la nature intrinsèque des inscriptions cybernétiques. Après l'intermède des inscriptions blanches sur fond noir, retour aux inscriptions noires sur fond blanc ; le renversement ne faisant que de présentifier et le noir et et le blanc et surtout leur imbrication. Les variations dansantes de Trisha Brown sont des économiseurs qui révèlent l'économie écologique du vivant présentant des multiples mouvements sur un fond, qui est la condition de possibilité de leurs diverses inscriptions, c'est-à-dire le fond sensible. Aussi, l'analogie avec les fonctions des ordinateurs est de pure forme et ne peut être poussée trop loin. Les fonctions et l'ordinateur tout court ne sont pas sensibles même si le projet extravagant des cybernéticiens court vers un supposé possible artefact de sensibilité. Les danseurs ne peuvent pas être, dans ce sens, assimilés à des fonctions : si, comme elles, ils suivent leur trajet respectif et singulier, qui peut être dessinable en relation avec une autre fonction, les danseurs ne font, eux, que de s'adapter, par leur sensibilité active, à l'imprévisible. S'il y a "gramme", il n'y a pas de pro-gramme ; s'il y a vision, il n'a pas de pré-vision. La sensibilité au trajet et au mouvement de l'autre et l'adaptation de son propre mouvement et trajet à ceux de l'autre est ici primordiale. La sensation de l'autre n'implique aucunement une relation privilégiée sur le mode de la pulsion, de la fusion, de l'affection ; la com-préhension de l'autre n'implique pas sa préhension passionnelle. Il s'agit plutôt de rendre présent, vivant, existant par la simple sensorialité… loin de toute sensiblerie ou de tout sensationnel (au sens courant du terme). Le danseur fait exister l'autre danseur par une com-préhension sensorielle comme il prendrait en compte cet autre (objet ou être vivant) qu'ils croiserait sur un trottoir et auquel il ajusterait son

mouvement par tous ses sens. Je pense ici aux rues encombrés de piétons et de vélocyclistes d'Ho Chi Minh ou d'Hanoï au Viet Nam. Les gens toujours en mouvement se croisent et s'évitent par le moyen de (à l'inverse de ce qui se passe en Occident) l'attention tournée vers l'autre (et non pas sur soi). La finalité est pourtant la même - la protection de soi-, mais les modalités diffèrent complètement - les corps ne s'évitent pas mais s'esquivent en permanence. Il ne s'agit pas d'abord de se protéger soi contre l'autre, mais avant tout de se protéger soi en protégeant l'autre. Ainsi, par ce principe du "si je ne vais pas contre l'autre, il n'ira pas contre moi", la circulation anarchique, chaotique au sens propre du terme, peut suppléer le code de la route… avec, pas plus (sinon moins) d'accidents conflictuels, ceux où l'on se rentre dedans ou même, plus anodins, où l'on piétine interminablement l'un en face de l'autre. Le principe de l'esquive suppose une ouverture sensorielle intense supposant une extrême mobilité oculaire, kinesthésique mais aussi une intensification de l'écoute, exacerbée justement, dans la circulation urbaine asiatique, et où la cacophonie des klaxons n'apparaît telle que pour un spectateur extérieur sans relation. De même, la peau n'est pas une carapace protectrice mais est faite de voiles fins. Les sens, à l'instar de la trame espacée des voiles, deviennent poreux. La porosité comme condition sine qua none du passage, de la propagation, du flux des sensations. Les costumes de Set and Reset présentifient cette porosité sensible qui fait advenir la légèreté et la flexibilité de la matière, costumes fluides en voile gris tacheté qui exaltent la mouvance des plis.

Le rapport de la rencontre est si on peut dire neutre… du moins tranquille, sans méfiance. Ainsi, comme dans les rues d'Hanoï, on a l'impression de l'agitation animée et de la tranquillité en même temps… tout coule. Il n'y a pas de cassure, de crasch… la rivière, l'eau trouve toujours un passage pour suivre son cours. On pourrait dire que l'être-rivière de Trisha Brown est en cela, profondément, utopique. Son utopie serait celle de l'être-au-monde continuel, de l'être-avec perpétuel, la force de cette utopie étant alors celle de la fragilité permanente, de la rencontre devenue toujours possible. Mais, sur scène et aussi dans le cadre de la vie quotidienne de chacun des danseurs, l'u-topie trouve ses lieux. Aussi, par cette voie de la sensorialité sans cesse re-découverte, Trisha Brown redonne de la réalité à l'imaginaire et fait de l'imaginaire utopique, un réel possible - fut-il dans le cadre vierge de la scène ou dans quelques gestes épars de quelques danseurs.

En cela, on pourrait être tenté de dire que la temporalité et la spatialité tendent à rejoindre une éternité et une universalité. Il ne semble ni avoir aucune barrière sur laquelle les mouvements buteraient : rien n'est blessé ou coupé, ni les corps, ni l'espace, ni le temps. C'est ce que l'on voit à l'œuvre dans Opal Loop, pièce sans musique en dehors de la musique des corps, et qui élimine toute barrière, de temps, d'espace ou de corps et où il n'y a absolument aucun "contre" corporel. Toute rencontre du monde se fait sur le mode de l'imprégnation, de l'enjambement, du co-fonctionnement, et non pas sur celui de la confrontation binaire et duelle. Aussi, l'espace et le temps, dilatés, tendent à devenir trans-parents et infinis. L'espace et le temps tendent à rejoindre la circularité de l'éternel. "Loop veut dire boucle, explique Trisha brown. L'idée dominante était de tracer des cercles, de recycler. J'étais parti de l'image d'une fontaine. Le mouvement devait couler comme celui de l'eau dans la fontaine. Sur scène, les figures font ainsi des boucles dans l'espace et dans le temps. Je voulais créer quelque chose d'*impalpable*"[312]. Par la temporalité cyclique, les corps-liquides, auraient tendance à se sublimer et à s'évaporer ; le liquide semblerait attiré par le sublime évanescent des gaz. On pourrait dire alors que la matérialité sensible et immanente voisine alors dangereusement avec l'immatérialité transcendante. Mais, les "boucles" ne sont pas des cercles et ce qui vraiment éternel est, comme le dit Aristote, proprement circulaire, et les danseurs browniens ne sont pas des corps supralunaires ou des Idées platoniciennes. Ce n'est pas parce que Trisha Brown révèle un rapport nouveau à la gravité et qui change la nature de la matière corporelle, ce n'est pas parce que la matière corporelle et culturelle est, elle, évacuée et que la matière (et ces cellules) s'aèrent, qu'il n'y a plus de matière ou que la matière a été évacuée. Ce genre d'analyse relèverait d'une illusion perceptive d'un spectateur non capable de suivre la ligne de célérité des ajustements gravitaires.

Trois ans après, la pièce Set and Reset paraît plus acceptée et plus acceptable du fait de son ambiance extérieure musicale. A cette mélodie pure et ternaire de la danse, la musique de Laurie Anderson apporte le rythme binaire et cardiaque. La musique ponctue alors, par son tempo régulier, l'escalade de mouvements qui coulent comme une cascade sans fin ; comme le cœur, par ses flux et reflux, nourrit, chaque cellule

---

[312] Trisha Brown in Lise Brunel, Op.Cit. p 60.

différente d'un même corps multi-cellulaire. En termes linguistiques, la musique se voit comme des consonnes (frappantes) en face des voyelles (liantes) de la danse ; en termes picturaux, elle est une figure ou un cadre sur un fond ou une toile dansante ; en termes informationnels, la musique est la redondance, l'ordre en face de l'événementiel, de la crise entropique de la danse. La musique tend à solidifier l'évanescence dansante. Mais s'il s'agit toujours de s'abandonner pour trouver la légèreté ; il ne s'agit jamais de se perdre et de s'évaporer dans une perpétuelle successivité. Néanmoins, ce qui fait justement que la matière corporelle tende vers une non-matière dans ces pièces moléculaires, c'est moins le fait de sa légèreté et de sa fluidité que plutôt le fait de son homogénéité dans le temps, la matière étant par essence composite. On parlera alors davantage de tendance d'homogénéisation de la matière que de dématérialisation. En étant arrivé à ce point dans la fluidité corporelle, il s'agit alors, pour Trisha Brown, de renforcer les lignes au sein des boucles, de renforcer les contre-points, les contre-poids, qui feraient que la matière liquide ne se sublime pas en gaz ; explorer dans les pièces suivantes correspondants à sa "Vaillant period" d'autres matières ; explorer aussi un mode de corporéité qui, toujours dans celle de l'être-avec puisse "aller vers" l'autre aussi en le"poussant" ; un mode qui travaille autant sur l'opposition que la succession, sans pourtant remettre en cause la fluidité, la continuité sensitive de l'être-avec (j'insiste pour souligner cette dernière assertion tant nous pensons qu'il n'y a pas foncièrement de changement de nature entre ces pièces moléculaires et les suivantes). Tracer des lignes autant que des courbes, multiplier les propagations au sein d'un même corps, multiplier les interférences et les chocs, faire d'autant plus pour que ces lignes, ces directions tracées exaltent la fluidité, plutôt que de la contrarier.

Sensation, pensée, structure, direction.

Si les danses à structure instable sont toujours en passe de perdre la matière même qui les constitue ; elles ne le sont toujours justement "qu'en passe" tant Trisha Brown, pour l'ensemble de sa danse, fait découler le fluide de structures solides, fussent-elles du cristal. La fluidité ne peut se sublimer car elle reste toujours lestée par la structure, structure réelle du corps ou structure fonctionnant comme une situation-projet. Les structures des danses environnementales étaient basées sur les procédés d'inversion du corps et de répétition du mouvement, structures posées, on l'a vu, comme génératrice d'un mouvement fluide. Il s'agissait alors de prendre en compte la structure globale du corps et d'intégrer la donnée gravitaire. Mais le grand procédé dont usera Trisha Brown tout au long de sa carrière, et qui était d'ailleurs déjà en germe dans les danses environnementales, est la combinaison, l'agencement… combinaisons, agencements qui vont devenir de plus en plus complexes.

"En 1975, c'était simple, sans détour, ample, fonctionnel. Aujourd'hui, j'opte pour la solution imaginaire et chaotique, plus que pour l'économique et le simple, au fur et à mesure des années, j'ai développé un champ de possibilités beaucoup plus complexe"[313]. Moins fonctionnaliste, Trisha Brown est expressément une chorégraphe constructiviste : elle trace des plans, agence des morceaux de mouvements dansés à d'autres, renverse, combine des mouvements d'une partie du corps d'un enchaînement aux mouvements d'une autre partie du corps d'un autre enchaînement[314] … et observe les nouveaux chaos produits. Si, par contre le résultat a un air de "déjà vu", elle change, ré-agence, déconstruit pour reconstruire (nous soulignons ici combien Trisha Brown, du début de sa carrière chorégraphique à aujourd'hui, fait de l'invention, un principe, et déconstruit tout mouvement qui lui apparaît référenciable [315]).

Agencer, combiner procède du jeu… du jeu de l'enfant qui, attentif et impertinent,

---

[313] Trisha Brown, Bulletin du CNDC N°5, Op.Cit. p 8.

[314] Dans une de ces dernières pièces MO (1996), elle utilise encore ce procédé de découpage- montage : là, prendre les mouvements de jambes d'une phrase et les combiner avec les mouvements de bras d'une autre.

[315] Nous nous référons ici à des propos tenus par Stanford Makishi au sujet de la dernière création de Trisha Brown Twelve ton roses (1997) pour laquelle le processus de création a déconstruit maints mouvements du fait de leur référencialité.

construit le réel par son imagination combinatoire, qui encore trace des règles, des lignes pour faire des parcours, saute les intervalles, et d'un intervalle à l'autre, rit de ses constructions. "Si vous trouvez que je commence à m'exprimer comme un maçon plein d'humour, c'est que vous arrivez à comprendre mon travail", dit-elle. Trisha Brown construit des réels. Le jeu de l'enfant ne peut être sans s'inventer des "maisons" comme autant de règles qu'il enjambe, combine, assemble. Le geste aisthétique ne va jamais sans charpente et sans mur (charpente qui est, chez Trisha Brown, relative, au niveau du corps, à la charpente osseuse, et, au niveau d'un choré-graphie, d'une structure géométrique). Dans la danse de Trisha Brown, l'architecture, la géométrie deviennent sensibles, et du même coup les sensations claires et durables. En reprenant Deleuze-Guattari, on pourrait justement parler de "maison-sensation"[316]. Wil Swanson m'a exprimé cette relation, à première vue choquante tant les deux sphères paraissent antinomiques, entre la géométrie et la sensation : "Je pense que le travail de Trisha Brown porte principalement sur la géométrie et comment on peut trouver une symbiose entre la géométrie et le corps. J'ai mis longtemps à le comprendre"[317].

Les structures, les contraintes s'expriment donc, de façon privilégiée, dans les domaines de l'architecture, de la géométrie, des mathématiques. "C'est la base de mon mouvement, dit Trisha Brown : le cercle, le demi cercle, des diagonales dans les angles, la verticale, l'horizontale. C'est ainsi que je distribue le mouvement dans le corps et que j'organise les corps dans l'espace. Je déplace le corps comme je déplacerais un crayon"[318].

Or, il ne faut pas voir la structure géométrique, architecturale, mathématique qui pénètre

---

316 Gilles Deleuze, Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ?, Op. Cit. p 169-170. Deleuze et Guattari, critiquant le concept de "chair" de Merleau-Ponty "qui est trop tendre" et qui "précipite la phénoménologie dans le mystère de l'incarnation", en appellent au concept de "blocs de sensations" ou de "maison-sensation" : "Le deuxième élément, c'est moins l'os ou l'ossature que la maison, l'armature. Le corps s'épanouit dans la maison…Or, ce qui définit la maison, ce sont les "pans", c'est-à-dire les morceaux de plans diversement orientés qui donnent à la chair son armature : avant-plan et arrière-plan, pans horizontaux, verticaux, gauche, droite, droits et obliques, rectilignes ou courbes…. Ces pans sont des murs, mais aussi des sols, des portes, des fenêtres, des portes-fenêtres, des miroirs, qui donnent précisément à la sensation le pouvoir de tenir toute seule dans des cadres autonomes. (…) Sous tous les modes possibles, c'est la jonction des plans aux mille orientations qui définit la maison-sensation".

317 Wil Swanson, propos recueillis en Mars 1996, lors de la venue de la Cie Trisha Brown à la Maison de la Danse à Lyon.

318 Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit. p 68.

constamment la conception de la danse de Trisha Brown, comme une finalité, mais bien comme un principe opérationnel. Ces structures apparaissent comme des supports simples (en face de la complexité des possibles et des probables) et comme de simples supports (à l'instar d'un tremplin pour un saut). "Toute structure formelle, partitions ou ensembles de règles, nous donne un outil, explique-t-elle. A travers les années, la compagnie a fait sortir les informations et l'intérêt artistique, contenus dans ces structures ; bien que chacune des pièces soit entièrement distincte et particulière, toutes les informations antérieures y convergent. Ainsi, le processus d'élaboration en jeu dans "Locus" parait très cérébral, mais c'est passé dans le corps"[319]. Locus (1975) est certainement la pièce la plus arithmétique et géométrique de la carrière de Trisha Brown : "Locus s'organise autour de 27 points situés sur un cube d'espace imaginaire légèrement plus gros que la silhouette de quelqu'un qui serait debout les jambes écartées. Les points étaient reliés à l'alphabet et à des inscriptions : 1 étant A ; 2, B. Je fis quatre sections de trois minutes chacune qui se déplacent, touchent, regardent, sautent, par dessus, ou font quelque chose concernant chaque point de la série, soit individuellement, soit en groupe. On a plusieurs possibilités pour se déplacer d'une base du cube à une autre sans déformer le mouvement. En appliquant ces options, nous voyageons".[320]

La géométrie euclidienne (ou même pluri-dimentionnelle) se présente comme une structure propositionnelle de l'action dansante improvisée ; les mathématiques se doivent d'être littéralement corporéisées par un "faire" et donc "poïetisées", ou plutôt, elles ne sont que pour être investies par un "sentir" et donc "aisthétisées". "L'aisthétisation" de la géométrie et de son arbitraire structurel permet alors d'emmener le danseur sur des terrains inconnus, de le faire voyager et de susciter sa curiosité. Les géographies inconnues ne pourront être parcourues et investies corporellement sans la participation adaptative de tous les sens. La géométrie et l'arithmétique ne sont que des pré-textes pour mieux exalter les capacités sensitives et motrices et leur précision. Descartes, philosophe mathématicien parce qu'a-sensible, se retrouve tête en bas, littéralement inversé. Toujours, chez Trisha Brown, c'est la structure propositionnelle, le

---

[319] Trisha Brown in "Du simple au complexe", Bulletin du CNDC N°5, Op. Cit, p 8.

[320] Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit. p 30.

concept mathématique, géométrique qui avive et précise la perception nécessaire à l'adaptation à ces géographies nouvelles.

Si, toujours, l'improvisation génère une danse fluide et qui exalte le mouvement de l'eau, jamais, l'eau de l'improvisation n'est vaseuse ou trouble. C'est, pour Trisha Brown, l'imposition d'une structure qui permet le mouvement précis, clair et limpide, de même que des sensations claires et précises. Mais, en même temps, la structuration n'est pas prévision, encore moins une codification ; elle doit être ouverte à faire advenir l'improbable. Finalement, la charpente (mobile) est constitutive du geste aisthétique parce qu'elle évite la confusion ou le brouillage, et aussi la dureté du code ou de la catégorie. La charpente porte la sensation au clair et au précis ; tandis que la sensation portait la structure à la mouvance. Il s'agit, comme le dit Deleuze à propos de Cézanne, d'"à la fois rendre la géométrie concrète ou sentie, et donner à la sensation la durée et la clarté… cette opération qui rapporte la géométrie au sensible, et la sensation à la durée et à la clarté, c'est déjà cela, la sortie, l'issue"[321].

Ainsi, l'improvisation, chez Trisha Brown (dans la suite du travail d'Ann Halprin) est toujours structurée : "Je me suis toujours intéressée à l'improvisation. Si vous vous ressaisissez et pensez à ce que vous allez faire avant de le faire, il y a beaucoup de chance pour que la conscience que vous avez de vous-mêmes pétrifie votre action. D'autre part, si vous vous laissez aller à l'improvisation, vous trouverez des solutions immédiates et vous apprendrez à le faire. Cependant, si vous éteignez tout simplement les lumières et tournez bêtement en rond, ce ne sera qu'une thérapie, une catharsis ou du bon temps; au contraire si dès le départ vous précisez une structure et décidez d'utiliser X,Y ou Z comme matériau, et d'une certaine façon, si vous allez encore plus loin et décidez que vous ne marcherez qu'en avant, que vous n'utiliserez pas votre voix ou que vous ferez 195 gestes avant de toucher le mur à l'autre bout de la pièce, ça c'est une improvisation dans le cadre de limites très précises. C'est le principe qui se trouve par exemple derrière le jazz. C'est ce que j'appelle une improvisation structurée parce qu'elle vous situe dans le temps et dans l'espace avec son volume"[322]. La "structure" définissant un mouvement imprévisible met en branle un mouvement précis, évite l'eau

---

[321] Gilles Deleuze, Logique de la sensation, Op. Cit. p 73.

[322] Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit. p 20.

statique et croupie ; autrement dit, la structure permet l'eau courante. Il faut prendre à la lettre cette phrase de Trisha Brown qui dit qu'elle "travaille avec l'*hydraulique*"[323]. Son mouvement fluide n'est ni une lave volcanique, ni une mare calme et tranquille dont l'eau épouse tout ce qui la borde, il est fait d'une eau courante et en jet, d'une eau qui suit un filon. L'hydraulique est la science et la technique des liquides en mouvement ; par sa racine étymologique (de "hydr-" élément du grec hudôr : eau et de "aulos" : flûte, tuyau), ce terme s'associe à une idée de projection, de circulation, de distribution de l'eau *canalisée* par une structure précise et formelle. Dans cette même conception, Abiguaïl Yager, jeune danseuse de la compagnie Trisha Brown, ré-exprimait cette conception, au début d'un cours en disant combien "les concepts, les formes sont des outils" pour nous permettre de comprendre le réel et de l'agir, combien "ils peuvent nous porter de même qu'un vague nous transporte"[324]. Idée de la danse comme du surf sur des concepts, idée de l'eau qui porte la trace de la structure qui la porte, idée de la relation de la fluidité et du structural, idée d'une danse et d'un corps hydraulique.

Ce que nous devons donc considérer est la spatialité de la fluidité hydraulique. Dans l'hydraulique, le mouvement de l'eau est défini dans une *direction* ; au contraire de l'hydrique où l'eau n'est pas forcément projetée, dirigée dans l'espace. Les diverses structures de Trisha Brown sont de nature géométrique, moins par le fait du calcul que par le fait qu'elles s'expriment généralement selon le facteur de l'espace. Elle opère des inversions spatiales, définit des "locus", des tracés graphiques qui sont comme autant de structures qui précédent l'acte dansant et sont comme autant d'outils qui en canalisent son fluide. Avant la période des danses à "structures moléculaires instables", les structures naissent de la prise en compte de la structuration du monde par la pesanteur ou d'un concept artistique défini par la chorégraphe, d'une structuration de l'espace environnant, d'une scénographie particulière. Aussi, on peut dire que ces structures apparaissent comme des contraintes externes au corps même du danseur et avec lesquelles il joue. Or, à partir de 1975, la structure investit plus particulièrement les corps même. La structure se voit présente, opérante et changeante dans toute la durée de l'effectuation du mouvement dansant, un peu comme la structure hélicoïdale d'un

---

[323] Trisha Brown, "If you coudn't see me", Revue IF, Septembre 1994, Marseille, Traduction Isabelle Ginot, p 10.

[324] Propos recueillis lors d'un stage organisé à la Maison de la Danse, à Lyon, par Le Creuset en Mars 1996.

moulin à eau meut l'eau et se meut aussi par elle. La structure est alors *pensée directionnelle* du mouvement ; le mouvement devient pro-jection hydrique. Aussi, ce qui affirme encore davantage le lien entre la géométrie et la sensation, c'est que ces structures conceptuelles vont, dans l'esthétique de Trisha Brown, de plus en plus se déplacer d'une structuration de l'environnement à une structuration-combinaison des danseurs entre eux et de leurs corps. Dans Latéral Pass, Trisha Brown travaille sur les intersections : "Une danse, dit-elle, passe à travers une autre. Les danseurs y font des sortes de passes de mouvement en changeant de groupe ; par exemple, je prends la moitié d'un duo, la moitié d'un autre et en regroupant cela fait un duo dépareillé. Les mêmes éléments changés de contexte créent quelque chose de nouveau. Un peu comme un collage belliqueux dont les éléments s'affronteraient assemblés comme les deux pâles d'un mixer, l'une à section carrée, l'autre à section ronde, remuant ensemble dans le même saladier"[325]. La danse va devenir de plus en plus chaotique dans la mesure où c'est le corps global qui va alors être mis en pièces hétérogènes par des localisations extrêmement fines et précises, pièces de mouvements et de parties de corps qui combinées ensemble provoquent des remous, des chocs, des compromis aussi sous forme de nouvelles inventions. Ce qui s'agence alors, c'est non seulement les parties du corps et le corps global à la gravité mais aussi des choix multiples de directions et de mouvements à l'intérieur d'un même corps. Tous ces derniers agencements vont tenir ensemble par une pensée claire locale et globale des mouvements du corps. Or, cette pensée ne peut être claire que si elle est simple. Toujours, le corps en mouvement qui pourtant questionne Trisha Brown "à l'infini" jusqu'à faire "exploser son esprit", se doit d'être ramené à une pensée claire du mouvement. "Le corps est au-delà de mon savoir, et c'est pourquoi je le dis simple, parce que, sinon, il me déborde".

Finalement, les supports structurant le mouvement de Trisha Brown sont de trois types.

Il y a :

- 1) la pesanteur et le support de la terre qui est à la base du mouvement comme transfert de poids et qui convoque instamment les muscles profonds, de la même façon que…
- 2) le support de l'air qui, comme l'a dit Abiguaïl Yager, danseuse de la Compagnie, est

[325] Trisha Brown, dans Lise Brunel, Op. Cit. p 64.

"une substance sur laquelle on peut trouver des appuis, comme on peut le faire avec l'eau" ;

- 3) le support de la direction, de l'orientation du mouvement qui a à voir avec la "pensée" et la "conscience" du mouvement, et qui convoque, allié avec 1) et 2) la sensation des muscles profonds alliés eux-mêmes aux muscles périphériques, par la sensation privilégiée de la charpente osseuse.

La structure est ici pensée spatialisante. Cette pensée directionnelle est un "savoir où on est" et un "savoir où l'on va" ; elle est une conscience du sens, de la direction du mouvement et c'est ce qui déterminera sa précision. Mais ici, la pensée structurante n'est pas véritablement abstraite ; elle trouve sa concrétude en s'appuyant sur la structure corporelle réelle et anatomique. La structure de la corporéité hydrique est alors expressément conscience squelettique qui se prolonge dans l'espace.

Ce qui change alors la danse de Trisha Brown à la suite des pièces "moléculaires à structure instable" et qui ouvre, à partir de 1985, à la "Valiant period", c'est non seulement une multiplication des chocs et des croisements de propagation des mouvements agencés, mais c'est aussi la force de la ligne, de la pensée de la ligne dans la direction d'un mouvement gardant néanmoins toute la qualité de douceur pondérale et aussi toute la fluidité durante. Là, sa danse sollicite davantage les muscles périphériques mais ce, dans une qualité, non pas "ferme" selon Laban, mais "douce" tant elle est liée à la sensation de la pesanteur, de l'air mais aussi à la conception sensorielle de la propagation du mouvement et de sa direction dans l'espace. L'utilisation des muscles périphériques dits muscles volontaires changent de nature, ils ne sont plus contrôlés mais *canalisés*. Trisha Brown se réfère moins à l'eau qu'à l'hydraulique. La force qui se trouve dans le mouvement à partir de cette "Valiant period" et qui produit le mouvement n'est toujours pas "contrôlée", au sens d'un effort autoritaire, mais canalisée. La direction donnée au mouvement (son intention active) opère comme un canal, une canalisation, un filon. Les muscles volontaires canalisent et non pas contrôlent ; de là, leur changement de texture musculaire. Ces muscles deviennent autant des récepteurs que des acteurs, tandis qu'inversement les muscles profonds toniques deviennent autant des acteurs que des récepteurs : ils *s'activent*.. Nous avons là une mutation de corporéité : le décentrement du poids et la fluidité entraînent une métamorphose de la conception de l'action et de la perception. La question, pour Trisha Brown, est alors : qu'est-ce que

la force dans l'action ?

La compagnie intègre à cette date des hommes et Trisha Brown explique que pour comprendre leur corporéité, elle a passé des heures à pousser, déplacer les meubles de son appartement. Qu'en est-il en effet de l'action d'un déménageur professionnel ? Déplacer un poids plus lourd que lui exige à la fois qu'il collabore avec la gravité non seulement pour préserver sa structure corporelle mais aussi pour trouver des contre-poids, des leviers ou des bascules qui lui facilitera sa tâche et aussi, d'être complètement déterminé quant à la direction que va prendre son transport… plus de se prolonger, lui et son objet, dans la direction qu'il conçoit pour le déplacement. Dans la sensation de mouvement intervient ainsi des lignes de projection. Aussi si Opal Loop (1980) est une pièce faite de boucles, d'oscillations, d'ondulations et de mouvements aux propagations en spirales (ce que Trisha appelle les "washing-machine" tant ces mouvements ressemblent à l'essorage manuel d'un torchon), Astral Converted (1989) est fait de mouvements beaucoup plus linéaires, plus entiers, qui parce qu'ils projettent dans l'espace de grands traits fictifs, sont désignés par les danseurs, comme "plus grands". Les corps et les parties de corps se dirigent dans l'espace par choix sans perdre de leur douceur, de leur fluidité et de leur légèreté. La sensualité devient puissance.

Cette idée de la conception d'une pensée claire et précise des "directions" du mouvement est aussi l'idée fondamentale de la méthode Alexander, qui pratiquée par Trisha Brown et ses danseurs, éclaire précisément cette pensée des directions. On a vu que la méthode définit un lâcher prise par l'acte de l'inhibition qui, s'il est un lâcher de décision, de la volonté toute fixée sur le but à atteindre (qui comme le dit Trisha Brown "pétrifie l'action"), n'en est pas pour autant un lâcher de la "pensée" ou de la "conscience". Au contraire, la méthode trouve dans "les directions à prendre" (en vue du contrôle primordial et du mouvement facilité), son deuxième concept fondamental. "Penser que la tête va vers l'avant et vers le haut pour que la colonne s'allonge" est comme le mantra de la technique. Alexander substitue au corps-machine et dirigé, l'idée d'un corps-conscient qui se dirige, et dont la pensée suit les directions du mouvement. La méthode suppose aussi, comme le fera Trisha Brown, une directionnalité de la conscience du mouvement dans celle des os. La structure de base est celle du squelette ; le concept de base est la pensée des os, la perception des os. Le corps est certes constitué de matière hydrique mais cette matière se trouve structurée par le squelette. Le

flux, la mouvance corporelle porte sans cesse la trace de ce qui la dessine architecturalement ; le squelette comme les roues d'un moulin à eau *canalise* (plus que dirige) l'eau, et aussi le mouvement du squelette comme celui des roues d'un moulin est relatif aux mouvements propres de l'eau. En suivant cette même analogie, nous pouvons dire aussi que les mouvements comme les jets de l'eau tout en étant fluides et imprévisibles, n'en restent pas moins très précis dans leur direction et leur sens dans l'espace. La pensée du mouvement, chez Trisha Brown suit les diverses directions osseuses.

"Quand je réfléchis au mouvement, je travaille avec l'*hydraulique* et l'illusion et une certaine projection de moi-même dans le vent. Tout cela est frontal à part le vent. L'*hydraulique*, oui toujours, qui est intimement liée à l'illusion"[326].

L'illusion et l'hydraulique apparaissent de l'ordre de la frontalité dans le sens où ils sont uni-directionnels à un moment donné, tandis que le vent (comme l'eau non-courante) est multi-directionnel à chaque instant. S'il y a "projection dans le vent", c'est que la direction d'un mouvement n'annihile pas toute la pluri-directionnalité ; au contraire, nous verrons que l'actualité d'une direction fait exister la virtualité des autres directions possibles. Disons, pour le moment, que la danse de Trisha Brown n'est pas évasive mais directionnelle. Ce qui fait la danse dirigée dans l'espace (malgré le foisonnement et la multiplicité des directions prises en tout) est la pensée directionnelle, la structure hydraulique. Mais cette pensée, nous dit-elle, est intimement liée à une illusion, à une fiction ; l'hydraulique dans sa danse est lié à une projection fictive de la directionnalité des os dans le grand espace… "j'ai des os et je les connais. Ils pendent tout droit de mon imaginaire et ça me convient"[327].

La structure réelle et fictive est une pensée des directions des os dans le mouvement. Pour illustrer ce propos par une exemplification plus concrète, on peut prendre l'exemple simple d'un bras dont les os sont sensiblement dans le même alignement. Ce bras dirigé supposera alors une pensée de la continuité de la ligne à l'infini prolongeant une sensation des divers os et articulations qui le constitue. Autrement dit, le bras sera

---

326 Trisha Brown, If you couldn't see me, Texte traduit par Isabelle Ginot, Revue IF, Septembre, Marseille, 1994, p 10.

327 Trisha Brown, Un mystère concret, Op.Cit.

comme un élastique tendu à partir du sternum et le danseur pensera que sa clavicule s'éloigne du sternum, que l'épaule s'éloigne de la clavicule, que l'humérus s'éloigne de l'épaule, que le poignet s'éloigne du coude, ceci jusqu'aux articulations de la main, tout ceci dans une connexion avec l'air. Les méthodes Alexander, Susan Klein ou Laban-Bartenieff pratiquées par les danseurs de la compagnie Trisha Brown insistent, chacune à leur façon, sur l'importance des directions dans le mouvement prolongeant les directions osseuses selon les trois axes principaux tête-coccyx, omoplate-main, bassin-pied. Les étirements que propose Diane Madden dans ses cours s'inspirant de la méthode de Susan Klein, se font toujours par cette pensée, cette conscience de la structure osseuse. La pensée des directions prises par les os entraînera l'étirement des fascia osseux (périoste) et l'élongation musculaire. Cette mouvance osseuse et articulaire qui est de l'ordre du micro-mouvement (et qui est pourtant visible pour un œil averti) doit alors précéder le mouvement visible en tant que tel et se poursuivre constamment pendant son effectuation aux directions changeantes. Cette pensée constante des directions prises par les os dans une idée de leur mouvance possible est principielle dans la danse de Trisha Brown ; c'est elle qui génère la fluidité dirigée, les jets dansants divers, la légèreté et la facilité. Nous sommes alors dans cette idée que la structure comme pensée de la structure osseuse permet d'éliminer la notion d'effort musculaire. Le mouvement même complexe et foisonnant par ses directions multiples reste facile et fluide, et ceci n'est possible sans une conscience kinesthésique et plus spécialement osseuse avivée.

On peut maintenant à ce titre préciser davantage ce que peut être la conception de la sensation kinesthésique à travers la danse de Trisha Brown. Si le sens kinesthésique peut se définir brièvement comme le "sens du mouvement", il faut alors ici aussi entendre le mot "sens" dans son acception spatiale. Le mouvement est senti en même temps qu'il est sensé. La conception du sens kinesthésique (comme elle l'est, d'ailleurs, le plus souvent) se définit, de façon privilégiée, selon le facteur spatial. Les capteurs sensoriels (musculaires, osseux ou cutanés) nous renseignent à chaque instant sur l'attitude de notre corps, sa disponibilité, ses postures et les différents mouvements des segments corporels, dans l'espace. Sa définition s'exprime souvent spatialement : il permet de s'orienter, de s'équilibrer, de se concevoir ("schéma" corporel).

Or, la sensibilité kinesthésique que convoque Trisha Brown à la base de tout

mouvement, est spécifiquement, d'une part une équilibration instable, d'autre part une orientation spatiale. Dans l'équilibration, elle convoque plus que la vision, le système premier à la base du sens kinesthésique c'est-à-dire le système vestibulaire logé au niveau de l'oreille interne. C'est là que la prise en compte sensorielle du facteur pondéral est primordiale dans sa danse. Mais, l'équilibration est constamment combinée avec une orientation dans l'espace. Cette "orientation" se définit par une pensée directionnelle des os (et non pas par une "volonté" d'atteindre un lieu) ; la "pensée" s'assimile alors avec une sensation kinesthésique des os mettant en branle les capteurs sensoriels osseux, ligamenteux, tendineux. L'équilibration et l'orientation sont toujours instables, toujours à faire et emmènent toujours ailleurs, et se concrétisent par les sensations kinesthésiques et plus spécialement osseuses ; "recherche sur l'os" qui comme l'a dit Hubert Godard, à propos de Trisha Brown, "entraîne un voyage dans la géographie intérieure"[328].

La conception de la structure chez Trisha Brown est finalement une pensée kinesthésique. "Si on improvise à partir d'une structure, les sens sont augmentés ; on utilise sa tête, on pense, tout le corps fonctionne en même temps pour trouver rapidement la meilleure solution au problème donné"[329]. On voit bien ici combien pour Trisha Brown, la structure est "pensée" et combien la "pensée" est conscience sensorielle du mouvement adaptée à la situation en cours. La pensée est sensation. Et, la structure est assimilée à une pensée directionnelle, la structure n'existe que par une sensation osseuse. Or, si la structure est sensation kinesthésique (équilibration et orientation) alors la sensation est également structure. C'est là que l'on entrevoit plus précisément encore, car dans les corps eux-mêmes, la relation subtile entre la géométrie et la sensation. Dans cette conception, la structure, la géométrie est vivante, mouvante, sensible ; à l'inverse, la sensation est conçue comme une pensée directionnelle du mouvement dans l'espace, la sensation est une précision géométrique. La sensation et la géométrie s'enjambe. On peut alors poser la question du comment cette précision

---

[328] Hubert Godard, "Le geste manquant" dans États de Corps, Revue Internationale de psychanalyse, Io, N°5, Editions Erès, Ramonville Saint-Agne, 1994, p 71.

[329] Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit.

géométrique de la sensation et cette mouvance géométrique, caractérisant le geste aisthétique, sont-elles possibles. Ces considérations sur les modalités du production du geste aisthétique feront l'objet de notre second commentaire.

Il faut dire tout de même combien ce lien relève à la fois et en même temps de l'imaginaire de la pensée et du réel corporel si bien que l'opposition imaginaire/réel n'a plus de raison d'avoir lieu, tant les deux termes se renversent. Le pro-jet conceptuel et directionnel de l'imaginaire kinesthésique est directement un tra-jet. Aussi lorsque Trisha Brown dit : "A ces géométries attentives, je présente leur contraire. (Son corps entend des voix). Je me vois hissée dans l'espace la tête en bas et c'est ce qui se passe. Je vois, puis je suis ce que je vois"[330]. La structure de réversion s'élabore dans l'imaginaire auditif ou visuel mais cette visualisation-écoute retentit bel et bien sur la réalité physique et kinesthésique du corps. L'imaginaire de la pensée du corps se voit toujours connecté avec la matérialité du corps même. Réciproquement, la physicalité corporelle sera toujours connectée avec l'instance imaginative : "J'ai des os et je les connais. Ils pendent tout droit de mon imaginaire et ça me convient"[331]. L'imaginaire de la sensation a du poids. La sensation (précise) comprend alors dans sa sphère, aussi bien une réflexion d'une matière précise sur elle-même qu'une conception simple de sa ligne de mouvement. La réflexion sensorielle ne voit ici jamais départie de sa dimension de projection, qui selon le terme de Michel Bernard, est une "fiction"[332]. Ici, la sensation est une matière conceptuelle et énonciatrice… créatrice. La sensation est un concept, le concept, une sensation, les deux étant affaire de création.

---

[330] Trisha Brown, Un mystère concret, Op.Cit.

[331] Trisha Brown, Idem.

[332] Michel Bernard, Sens et Fiction, Nouvelles de Danse N°17, Op. Cit. p 56.

Réversibilité spatiale de l'équilibre instable et irréversibilité temporelle du flux sensible.

"Personnellement, je suis fascinée par l'envers de ma chorégraphie"[333].

On a vu que l'un des outils de base de la danse de Trisha Brown est la réversion spatiale du mouvement qui génère un renversement de la perception. Déjà avec Trillium, solo qui constitue sa première pièce, elle travaillait un matériau fait de mouvements de base (positions assis, debout, couchée), "l'accélérant et le mélangeant bientôt, au point d'arriver à ce que la position couchée soit prise en l'air"[334].

Le grand jeu Trisha Brown et qui fait sa danse est de mettre les choses sans dessus dessous. Tant est si bien que la phrase chorégraphique comme l'espace se doit d'être constamment réversible. Le mouvement même s'il suit ses "sentiers naturels" dans la logique de sa facilité intrinsèque se doit d'être tel qu'il puisse être à tout instant renversé. "Sans cesse, j'altère le sens d'un mouvement A en le pénétrant d'un mouvement B… Je joue sur le mouvement, en faisant rimer ou en faisant écho avec un mouvement précédent en utilisant plus tard une autre partie du corps et peut-être en détraquant le mouvement. Je mets les phrases sans dessus dessous, je les inverse ou je suggère une action que je n'accomplis pas, ou bien je l'exagère. J'opère des changements radicaux de façon mondaine… Je me prépare à traverser l'espace vers la gauche pour bifurquer brutalement vers la droite à la dernière minute"[335]. Ce qui pourrait être de façon générale une des marques distinctives de la danse de Trisha Brown est la *réversibilité*.

Réversibilité :

- dans le sens de réversion (mettre à l'envers) ;
- de re-version (verser encore une fois, refaire, répéter, répétition au cœur, comme on a vu précédemment, des Accumulations, mais surtout au cœur de toute ses danses tant les danseurs, sous la direction de Diane Madden, répètent énormément afin de préciser, de préciser encore et encore. C'est la re-version qui crée cette extrême précision fonction

---

333 Trisha Brown in Revue de Marseille Objectif Danse, n°19, automne 1993.

334 Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit. p 26.

335 Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit. p 28.

d'un extrême sensible) ;

- réversibilité aussi dans le sens où l'a défini explicitement Moshé Feldenkrais, définition correspondant tout à fait à la définition du mouvement que suscite Trisha Brown. La réversibilité est, en fait, un principe de base de la méthode Feldenkrais ; elle réside dans la *capacité d'entamer, d'arrêter, d'inverser un mouvement, à tout moment, sans ajustement préliminaire, sans effort notoire c'est-à-dire avec une extrême facilité*.

Cette "réversibilité" dans le mouvement suppose donc une manière de prendre une direction qui n'exclut pas toutes les autres directions de mouvements possibles, afin d'avoir toujours cette capacité de "se retourner". Un mouvement réversible a cette puissance ouverte de maintenir un éventail, le plus large possible, d'autres directions dans le champ des possibilités, d'être un actuel gonflé de virtuel… ainsi, il a un pouvoir d'adaptabilité constante. La réversibilité, chez Feldenkrais, est aussi relative à une situation motrice et motile en "équilibre instable" : "lorsque c'est l'équilibre instable qui génère le mouvement", "le changement dans le mouvement est facile", "le rétablissement est facile", "l'énergie potentielle est maximale"[336]. La réversibilité est donc la caractéristique principale du mouvement facile, agréable, utilisant le minimum d'énergie musculaire dans l'effectuation de l'acte et dans l'activité de réaction à la pesanteur (considérations que l'on a vu aussi à l'œuvre dans la conception de la danse de Trisha Brown). De même, le "mouvement réversible" suppose aussi, chez Feldenkrais, une attention spécifique au système osseux c'est-à-dire une liberté dans l'ensemble des articulations du squelette et de façon privilégiée dans celle de la tête et du bassin avec la colonne vertébrale. [337]

---

[336] Moshé Feldenkrais, L'être et la maturité du comportement, Une étude sur l'anxiété, le sexe, la gravitation et l'apprentissage, Editions Espace du Temps Présent, Paris, 1992, p 121.

[33795] En utilisant ses connaissances en mécanique, Feldenkrais, par des calculs considérant la configuration mécanique du corps humain, aboutit à la conclusion que la posture verticale de l'être humain, imagée par un empilement de pyramide retournées, "se voit exactement à l'opposé des conditions de stabilité statique" et qu'ainsi, c'est "l'équilibre instable précaire qui régit tout le comportement mécanique du corps humain". Dans une conceptualisation bio-mécanique mais aussi en mêlant celle de la technique d'auto-défense qu'il pratiquait, et qui est basée sur l'agilité et l'efficacité maximale avec une dépense minimale d'énergie, Feldenkrais souligne "qu'en équilibre instable, le centre de gravité est aussi haut que possible et l'énergie potentielle est maximale". Ainsi, "aucune fourniture d'énergie d'aucune autre source n'est nécessaire pour changer la position. Le déplacement se nourrit de l'énergie potentielle accumulée". Ainsi, tout changement de position est "facile". De plus, par son haut centre de gravité et de son faible moment d'inertie, l'être humain se voit être le plus agile de tous les mammifères, autour de l'axe vertical : sa spécificité réside alors dans la liberté de mouvement en toutes directions dont il dispose. (Voir L'être et la maturité du comportement, Op. Cit, p 115-133). L'attitude adéquate de l'être humain se verra alors telle qu'elle vérifie ces avantages que le principe d'équilibre instable représente. La "posture" adéquate idéale sera donc

Lorsque Trisha Brown se dirige vers la droite puis "bifurque" subitement vers la gauche, nous n'avons pas à faire à *deux mouvements coupés* par une logique digne du schéma classique sensori-moteur : décision de bifurquer (action forcée des muscles périphériques dans cette intention) entraînant dans un deuxième temps, une nouvelle action (en plus des muscles profonds anti-gravitaires) des muscles périphériques en vue d'un rétablissement contrôlé de ce que la bifurcation a pu occasionné de déséquilibres. Processus d'actions juxtaposées qui génère alors généralement un ralentissement du mouvement juste avant la bifurcation, occasionnant des piétinements et diverses reprises musculaires jusqu'au début du mouvement suivant. Avec le principe de réversibilité possible et constante sur le plan directionnel et spatial, la bifurcation n'entraîne pas de coupure, nous avons à faire à un seul et même mouvement, qui ne cesse pourtant de se "ré-organiser". Pour reprendre des termes de Laban, le flux est "libre" et non pas "contrôlé"[338]. La fluidité du mouvement provient alors de la durée de la "sensation de poids", de la constance des ajustements anti-gravitaires, de l'équilibre instable qui perdure. Ce qui est donc duratif et toujours inchoatif est la sensibilité kinesthésique qui permet un ajustement anti-gravitaire constant, c'est la sensation de poids. C'est le fil

---

telle que "le corps puisse entamer un mouvement dans n'importe quelle direction avec la même facilité… sans ajustement préalable…et avec le minimum de travail pour un maximum d'efficacité." L'énergie dépensée ne se mesure plus ici dans le cadre des valeurs symboliques et culturelles, mais bien dans celui de la bio-mécanique, se calquant sur "le principe mécanique de moindre action", "ce qui signifie que les muscles sont destinés à travailler en synchronisme et à réaliser leurs tâches avec la plus petite dépense d'énergie métabolique". (in Bulletin de l'Association des Praticiens de la Méthode Feldenkrais Mars 1994). L'énergie musculaire dépensée doit alors strictement être adaptée à l'action et la servir ; tout effort musculaire supplémentaire n'est alors qu'une limitation de l'action. "En fait, le facteur de limitation des mouvements devrait être généralement les structures squelettiques et non la tension musculaire. En réalité, l'adulte n'utilise qu'une partie des possibilités théoriques de la structure humaine" (Bulletin APMF 1994). Ces multiples possibilités de mouvements limités aux seules configurations des articulations du squelette, ne sont néanmoins possibles qu'avec un ajustement continuel des muscles anti-gravitaires, qui s'avère être la base de toute action. Ainsi, la posture idéale de base qu'il nomme "potent state" est alors fondamentalement un état dynamique, une acture en puissance où se réunissent potentialité, efficacité et équi-probabilité des possibilités du système c'est-à-dire où "la capacité et la liberté de la structure d'essayer et de réaliser n'importe quel acte sont les plus grandes". Une action réussie est accomplie à partir de cet état du corps dans un principe de moindre effort ou de dépense énergétique minimale. Cette capacité d'entamer, d'arrêter, d'inverser un mouvement sans ajustement préliminaire, sans effort notoire c'est-à-dire avec une extrême facilité, alors que toutes les autres directions de mouvements restent également dans le champ des possibilités, est nommé par Feldenkrais "capacité de réversibilité". Le "mouvement réversible" suppose une liberté dans l'ensemble des articulations du squelette et de façon privilégiée dans celle de la tête et du bassin avec la colonne vertébrale. Mais, ces capacités motrices qui satisfont autant un principe fonctionnel du corps qu'un principe esthétique ("précision", "grâce", "douceur" dans les mouvements) ne constituent pas la finalité en tant que telles, elles sont juste l'indice le plus représentatif des capacités de l'individu à s'adapter à son environnement.

[338] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit, p 111-112.

sensoriel, la "pensée du mouvement", stigmatisé par un contact avec la terre, avec l'air et avec le corps, qui n'est pas rompu. Autour de cette constante sensorielle, tout semble pouvoir changer. Ce que recherche Trisha Brown, c'est un mouvement réversible et s'adaptant à la venue de nouveaux événements. "C'est comme si vous jetiez un caillou sur un banc de petits poissons, ils se dispersent instantanément, puis se rassemblent à nouveau. Les danseurs saisissent très bien ce moment précis où ils passent de l'organisation à la ré-organisation"[339].

Pour les danseurs, la réversibilité dans le mouvement suppose une spontanéité, une flexibilité, une plasticité de la pensée, une grande disponibilité aux changements, une confiance en soi et en même temps, une certaine directionnalité dans le mouvement, une "volition" plutôt qu'une volonté, une canalisation plutôt qu'un dirigisme. Le mouvement réversible est, dans ce cas, non pas indécis mais justement très précis et décisif. Feldenkrais fait d'ailleurs, à ce propos, de la réversibilité "la marque distinctive du mouvement délibéré"[340], dans toutes les connotations que ce dernier adjectif peut recouvrir. La réversibilité définit donc un mode de corporéité spécifique que l'on peut caractériser par une fluidité, une directionnalité possible dans l'espace sans pourtant blesser l'air par des "coupures" motrices, un rapport de consentement à la pesanteur qui permet la légèreté et la douceur du mouvement, et une pluri-directionnalité actuelle-virtuelle. Ces caractéristiques du mouvement (léger, fluide, facile, improvisé, décisif tout en étant ouvert à l'équi-probabilité) sont toujours relatives, selon Trisha Brown, à la participation de la "pensée" dans l'acte dansant ; cette pensée n'étant pas de l'ordre du calcul prévisionnel, ni même de l'action calculée, mais de l'ordre de la réceptivité sensorielle participante. La danse de Trisha Brown révèle complètement la "pensée en activité" de Matthias Alexander. La "pensée en activité" est conscience kinesthésique des mouvements du monde et de ses propres mouvements dans le monde, mais elle est aussi et en même temps un projet conceptuel qui ne cesse de se dessiner. Le mouvement de la pensée suit et produit le mouvement corporel qui lui-même suit et produit le mouvement de la pensée. Le mouvement de la pensée comme mouvement d'une sensation devient la base de la création chorégraphique. La pensée du mouvement est

---

339 Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit. p 60.

340 Moshé Feldenkrais, La conscience du corps, Op.Cit, p 150.

aussi un élément constitutif de la possibilité de la "réversibilité" chez Feldenkrais : "Penser à ce que l'on fait. Ceci est plus important qu'il n'y paraît : en suivant mes instructions, l'élève apprend à écouter les instructions, tout en exécutant l'exercice, et à effectuer aussi les changements indiqués sans interrompre le mouvement. Il apprend de cette manière à faire ce qu'il pense et à penser ce qu'il fait, sans qu'il y ait le moindre décalage entre les deux. Pour celui qui cesse habituellement de penser pendant qu'il fait quelque chose et qui s'interrompt dans ce qu'il fait lorsqu'il veut réfléchir, c'est incontestablement un progrès"[341]. La pensée, en suivant Kleist, se trouve exactement au "centre de gravité du mouvement", elle coïncide avec le processus en cours.

Si la réversibilité s'avère comme une donnée première de la pensée et de la "danse kinesthésique", ceci implique aussi une conception du sens kinesthésique comme véritable sens des possibles, comme véritable sens des alternatives. La réversibilité comme pensée est finalement une ouverture à la multiplicité des possibles ; le germe conditionnel à tout jaillissement. La sensibilité kinesthésique apparaît comme la base primordiale de la réversibilité parce que, d'une part, le corps en mouvement apparaît comme le lieu suprême de toute possibilité ou de toute alternative de quelque nature soient-elles ; et d'autre part, que le sens kinesthésique apparaît comme le seul sens qui ne cesse justement de se retourner sur lui-même, de faire réflexion sans cesse en déviation. Cette logique de la réversibilité apparaît dans la danse de Trisha Brown, à plusieurs titres : nous avons vu son goût pour les réversions dans l'espace, son intérêt pour les re-versions (répétitions mais aussi jeu des allers-retours pendulaires). Nous pouvons encore généraliser cette logique de la réversion au niveau de la pensée même du mouvement. La pensée qui est ici proprement kinesthésique, implique une réversion de la pensée sur elle-même. Le mouvement de Trisha Brown exacerbe cette caractéristique primordiale de la sensibilité kinesthésique qui est celle de comprendre dans son principe, un sentir réflexif, un auto-sentir. Dans cette idée, le sentir kinesthésique est sans cesse un "ressentir". Comme le dit Hubert Godard, "le danseur de Trisha Brown est sans cesse nourri par son propre mouvement, tenant compte de ce qu'il crée, laissant sa propre sensibilité être affectée par ce mouvement, réinterprétant la figure qu'il produit dans un jeu d"auto-affection" de son propre geste"[342]. La pensée

---

[341] Moshé Feldenkrais, La conscience du corps, Op. Cit. p 114.

[342] Hubert Godard, "Le geste et sa perception" in Marcelle Michel et Isabelle Ginot, "La danse au XXème siècle"

kinesthésique inclut une réflexion du corps propre en mouvement sur lui-même, un retournement. Cette réflexion, loin de tout narcissisme, ne peut être une pensée statique, une pensée circulaire qui se mord la queue. Car, en effet, en tant que réflexion et conception de la direction du *mouvement*, elle est forcément mouvante et divergente. La sensibilité kinesthésique apparaît toujours, non pas à double sens (vers l'intérieur corporel ou vers l'extérieur corporel) mais à sens double (vers l'intérieur corporel et vers l'extérieur corporel) sans aucune contradiction. Chez le danseur de Trisha Brown, la conscience de son intérieur corporel et la conscience de l'extérieur (les autres corps et l'environnement en général, avec sa pesanteur) s'interpénètrent, de sorte que l'une favorise l'autre et inversement. Le retournement d'une bande d'un anneau sur elle-même construit la figure spiralée bien connue du Ruban de Moebius où justement, l'intérieur devient l'extérieur, l'extérieur devient l'intérieur ; où règne, de façon générale, le principe de la résolution des oppositions. Réversibilité du dehors et du dedans.

Dans la logique de la pensée réversible, le haut et le bas, la droite et la gauche, l'un et l'autre… se retournent que pour mieux se retrouver, à la fois différent et connectable. Le procédé de la réversion produit une différenciation des opposés, qui poussant cette différenciation jusqu'au retournement, aboutit à une pensée de la connexion, du co-fonctionnement, de l'agencement.

En ce sens, le mouvement de la danse de Trisha Brown est multi-directionnel en puissance ou virtuellement, mais uni-directionnel en fait, c'est-à-dire dans son actualité. Le mouvement actuel est gros du mouvement virtuel. Le virtuel du mouvement est cette kinesthésie de fond singulière à chaque danseur, il est sa façon d'être-au-monde, d'être-à-la pesanteur, d'être-à-l'air et qui fait son mouvement réversible. Par le mouvement réversible, la danse de Trisha Brown ne cesse d'actualiser ce virtuel : elle prend, dans son actualité, une direction en présentifiant toute la virtualité des autres directions possibles. Et encore, par le principe de réversibilité, l'actuel et le virtuel se retournent l'un sur l'autre, s'enjambent jusqu'à la coalescence, jusqu'à une apparente indiscernabilité qui laisse pourtant chaque fois subsister la distinction. Comme Gilles Deleuze a parlé d'"image-cristal" au cinéma, nous dirons que c'est une véritable danse-cristal que nous percevons chez Trisha Brown.

Editions Bordas, Paris, 1995, p 228.

"L'image-cristal, ou la description cristalline, a bien deux faces qui ne se confondent pas. C'est que la confusion du réel et de l'imaginaire est une simple erreur de fait, et n'affecte pas leur discernabilité : la confusion se fait seulement "dans la tête de quelqu'un; tandis que l'indiscernabilité constitue une illusion objective ; elle ne supprime pas la distinction des deux faces, mais la rend inassignable, chaque face prenant le rôle de l'autre dans une relation qu'il faut qualifier de présupposition réciproque, ou de réversibilité"[343]. Ici, l'actuel et le virtuel du mouvement ne cessent de s'échanger, de se nourrir mutuellement. Dans les danses de Trisha Brown, la mobilité actuelle et la motilité virtuelle ne cessent de s'échanger, de dia-loguer, de se cristalliser dans un circuit sensitif qui les ramène constamment de l'une à l'autre. De même, l'ordinaire est considéré comme un extraordinaire, et en même temps, l'extraordinaire est l'ordre ordinaire ; le simple est finalement complexe et en même temps[344], le complexe est simple ; le mouvement facile est le plus difficile, le mouvement difficile doit être facile… Plus généralement, ce que l'on voit ici à l'œuvre est une coalescence et une réversibilité du corps-en-soi (objectif, fonctionnel) et du corps-pour-soi (subjectif, fictif), une coalescence et une réversibilité du réel et de l'imaginaire, une coalescence et une réversibilité de l'actuel (de l'ordre du "kine" extérieur) et du virtuel (de l'ordre de l'"esthésie" intérieure).

"Ce que l'on voit dans le cristal, c'est donc un dédoublement que le cristal lui-même ne cesse de faire tourner sur soi, qu'il empêche d'aboutir, puisque c'est un perpétuel *Se-distinguer*, distinction en train de se faire et qui reprend toujours en soi les termes distincts, pour les relancer sans cesse"[345]. De même, la sensation kinesthésique cristalline opère un dédoublement de la corporéité sur elle-même, un "je me sens", un ressenti du mouvement corporel, une ré-flexion de la flexion ; mais ce dédoublement n'est pas le fruit d'un miroir ; il ne produit pas un reflet externe et imitatif ; au contraire, il ne cesse de perpétuer la différenciation kinesthésique ; différenciation proprioceptive

---

[343] Gilles Deleuze, L'Image-Temps, Editions de Minuit, Paris, 1985, p 94.

[34498] Comme l'exprime explicitement Don Judd, plasticien, décorateur et musicien de Trisha Brown, à propos de sa danse : "Sa référence, c'est le mouvement simple du quotidien qui est aussi très, très complexe" in "Don Judd, un décor pour Trisha Brown", Entretien avec Catherine Millet, Art Press n°8, Paris, 1987, p 44.

[345] Gilles Deleuze, L'Image-Temps, Editions de Minuit, Paris, 1985, p 109.

qui d'ailleurs relance aussi une différenciation extéroceptive, de l'ordre d'une précision aisthétique, donc. Ici, la sensation comme le mouvement est en continuelle instabilité, en continuelle différenciation ; elle ne cesse d'aller toujours ailleurs et d'être toujours autre.

Par le procédé cristallin de la réversion généralisée, Trisha Brown ne s'oppose pas à la pensée ordinaire ou au mouvement ordinaire - elle ne fait pas de la subversion. De même, par la réversion de l'espace ou par le mouvement réversible, elle n'affronte pas l'espace ou le mouvement précédent- elle ne fait pas de l'aversion. La réversion, comme conversion, inversion ou re-version, consiste à parcourir entièrement la pensée du mouvement de corps ou à circuler librement dans le mouvement corporel de la pensée. L'heuristique chorégraphique par excellence. Entrer dans l'univers chorégraphique de Trisha Brown, c'est intégrer la logique évolutive et géométrique du cristal, sa fragilité et aussi sa compacité moléculaire.

Aussi, il nous semble que l'image du cristal relate, mieux que celle de l'eau, la danse de Trisha Brown. Les commentateurs de son art ont beaucoup défini métaphoriquement la danse que crée Trisha Brown par des images renvoyant à l'élément aquatique, soulignant alors la bien connue fluidité et continuité du mouvement brownien. Il est certain, on l'a vu, que cette image de l'eau relate incontestablement, dans les chorégraphies de Trisha Brown, à la fois de ce consentement continuel à la pesanteur et de cette qualité globale de circulation, de ce frémissement sans fin qui trouve son chemin ondulatoire aussi bien dans l'ensemble des parties du corps de chaque danseur, que des danseurs entre eux. Mais l'eau cache ici une structure moléculaire cristalline, des petits cristaux réversibles, de multiples facettes comme autant de "directions" possibles et dont l'image de l'eau nous parle peu, tant elle élude cette idée de réversibilité en son sein.

Au contraire, l'eau est souvent l'image exemplaire de l'irréversibilité du temps. Héraclite ne cessera de substantialiser sa pensée métaphysique du temps par la référence aqueuse : la perpétuelle transformation qualitative (que l'on retrouve dans la science thermodynamique contemporaine) est relative à un écoulement : "Tout coule" ; "Tu ne peux descendre deux fois dans les mêmes fleuves , car de nouvelles eaux coulent toujours sur toi". Le temps qualitatif apparaît, par l'eau, expressément irréversible. L'écueil d'une réversibilité absolue, c'est-à-dire d'une réversibilité d'espace et de temps,

de structure et de genèse, réside soit dans la sublimation idéaliste totale, soit dans la solidification matérialiste absolue (ce qui revient finalement au même dans le sens, où dans les deux cas, la dynamique devient statique). Comme le souligne Hubert Godard, "le danger d'un mouvement réversible serait de ne rien inscrire…"[346], de faire de la matière une immatière, par la promptitude et la rapidité de sa métamorphose. La réversibilité structurelle tend, lorsqu'elle est absolutisée, à la réversibilité génétique. Là, la matière n'a plus de sens ; elle n'est plus pro-créative.

A l'inverse, en paraphrasant Hubert Godard, on pourrait dire que le danger d'un mouvement irréversible est de tout inscrire, de se donner comme un Tout sans manque, sans désir, ni hors-champ, bref sans devenir, ni histoire… statufié. Or, c'est justement le propre du cristal de Deleuze que de poser à la fois l'irréversibilité génétique du temps (modélisé chez Trisha Brown par sa conception du flux) et aussi sa réversibilité structurelle (fonction, chez Trisha Brown, de l'instabilité du poids). En cheminant ainsi, dans la matérialité cristalline, on en vient à considérer le point aveugle de la pensée dansante de Trisha Brown, et qui s'exprime, dans ses dernières pièces : son rapport au temps.

L'eau dans l'hypostasie de sa volubilité tend à se volatiliser. Les pièces à "structure moléculaire instable" au mouvement éminemment réversible, avaient cette tendance. C'est, d'ailleurs, ce qui se passe dans la métaphysique héraclitéenne, qui renvoie un ordre cyclique et éternel, fut-il de l'instant. Cette temporalité de l'instant éternel aboutit finalement à éluder la dimension historique. Or, le cristal par ses mille molécules qui ne cessent de grouiller pour sa lente croissance, nous fait entrer, de façon plus certaine que l'eau, dans une dimension temporelle, historiquement transformative, qui, malgré la limpidité de sa structure, est grosse de l'ensemble de ces antécédents originaires ou initiaux.

Avec la période nommée "Retour aux forces mystérieuses et originaires" qui s'ouvre à partir de 1990 avec Foray Foret, Trisha Brown cristallise les solutions aqueuses, marque le mouvement fluide d'un temps historique. Le centre de la danse va être fait de ce que le mouvement-trajet, comme le dit Paul Virilio, se définit aussi par "le départ, le voyage et l'arrivée", "tout comme le temps a trois dimensions, le passé, le présent, le futur"[347].

---

[346] Hubert Godard, Le geste manquant, dans "États de corps", Revue IO, Op. Cit. p 71.

[347] Paul Virilio, Cybermonde, La Politique du Pire, conversations pour demain, Textuel, Paris, 1996, p 79.

"Nous n'anticipons pas une action, le dispositif est ouvertement révélé avec l'énergie du "nous-voilà" mais pas exécuté ainsi, ce qui le séparerait du tout", dit Trisha Brown[348]. Comme le dit Paul Virilio, le problème de "l'être-là" est celui "d'une émancipation du présent qui risque de nous faire perdre le passé et le futur au profit d'une présentification, qui est une amputation du volume du temps"[349]. Lorsque l'être-là est hypostasié, il devient ce que Michel Serres, cité par Paul Virilio, appelle un "hors-là" "(Voyez l'image du Horla dans la littérature, c'est un spectre)"[350]. En effet, la logique du présent instantané est de contracter le temps en un point sans dimension. Or, plus qu'ailleurs, Trisha Brown, dans ces dernières pièces, met l'accent sur le volume du temps. "Par delà l'invention, dit-elle, chaque mouvement est responsable du contexte dans sa totalité, de ce qui précédait et de ce qui suivra (....). Le dispositif est ouvertement révélé avec l'énergie du nous-voilà, mais pas exécuté ainsi, ce qui le séparerait du tout. Chaque mouvement est le dernier. C'est aussi le commencement du suivant. Le passé est relié au futur par une fraction de temps qui s'isole clairement des deux"[351]. Trisha Brown n'abandonne en rien la logique du mouvement événementiel, la logique du mouvement-voyage au présent et toujours "dans l'instant" mais le trajet du voyage (d'ici à là, de l'un à l'autre) n'est pas ni coupé de son passé qui le fait exister, ni de son devenir profondément inconnu. Trisha Brown va gonfler l'être-là, dilater l'événement-instant du mystère de "là d'où il vient" et de "là où il va".

For M.G. : The Movie (1991) a été élaboré dans cette pensée du trajet : pensée de la sensibilité aux conditions initiales et pensée de la direction du mouvement, de sa projection dans le futur. Cette pièce, au titre en forme de dédicace à Michel Guy, est grosse de l'entrevue que Trisha Brown a eu avec lui juste avant sa mort et pour laquelle Trisha Brown ne se souvient que du jour qui se levait lentement derrière les persiennes. L'entrevue, entre chien et loup, révèle l'entre-deux-mouvements. Là où la réversion de

---

348 Trisha Brown, Un mystère concret, Op.Cit.

349 Paul Virilio, Op.Cit. p 79.

350 Paul Virilio, Cybermonde, La politique du pire, Op.Cit. p 80.

351 Trisha Brown, Un mystère concret, Op. Cit.

la structure se fait (comme on l'a vu avec Odile Duboc). Simplement, chez Trisha Brown, cette réversion structurelle, cette réversibilité spatiale dure (mais ne s'éternise pas), et parce qu'elle dure, elle va constituer la texture même du temps irréversible. Opération complexe qui finalement découle d'une certaine acceptation de l'immortalité entraînant une liberté spatiale.

A cette époque, Trisha Brown dit que sa relation au temps a changé. Pourtant déjà, dans une Accumulation With Talking, elle lancera au public cette phrase légère subsumant pourtant incroyablement la gravité de l'instant qui transforme : "Quand je faisais cette danse, mon père est mort entre deux de ces mouvements"[352]. A partir de 1990, et notamment dans cette pièce dédié à Michel Guy, la danse de Trisha Brown est marquée par les entre-deux naissants et mourants, présents au sein des mouvements. Si sa relation au temps change, c'est qu'elle dilate l'instant, lui donne du volume. Aussi, For M.G.: The Movie est fait (mais pas seulement) de mouvements suspendus, de mouvements qui explorent le point d'orgue, qui déclarent le passage d'un mouvement à un autre, comme un passage initiatique qui va vers. Par les suspensions, par l'extrême ralenti ou même par des actions renversées (course en arrière), Trisha Brown met l'accent sur "l'initiation" de tout mouvement. Mais, cette "initiation" du mouvement est en elle-même réversible ; l'initiation est de l'ordre non pas d'une origine qui inscrirait une causalité dans le temps, mais d'une équi-possibilité des chemins que peut prendre le devenir. L'initiation est alors proprement une sensibilité aux conditions initiales, et s'intègre dans un temps non pas causal mais chaotique. L'irréversibilité génétique du temps, sa fluidité durante n'implique donc pas forcément aussi une irréversibilité structurelle, c'est-à-dire le suivi d'un même filon unitaire : au contraire, la sensibilité aux conditions initiales ouvrent les probabilités directionnelles, la propension chaotique et réversible.

Le mouvement-quelconque de courir de la course de Diane Madden est aussi un mouvement-limite qui entremêle le passé sur le devenir. "Le cristal vit toujours à la limite, il est lui-même "limite fuyante entre le passé immédiat qui n'est déjà plus et l'avenir immédiat qui n'est pas encore"[353]. Il y aussi cet autre mouvement-quelconque-

---

352 Trisha Brown, Accumulation With Talking in Lise Brunel, Op.Cit, p 40.

353 Gilles Deleuze, L'Image-temps, Op.Cit. p 109.

limite de Kevin Kortan qui, durant toute la pièce M.G : The Movie, se tient de dos et immobile. Son dos immobile apparaît comme le support de la mobilité de face des autres danseurs qui l'environnent ; son dos dense et massif apparaît aussi comme le support de leur légèreté. Inversement, la mobilité des autres danseurs apparaît comme le support de sa présence immobile. "L'immobilité est au mouvement ce que le silence est au son : le point de départ et celui vers lequel tout revient", écrit Kevin Kortan, suite à son interprétation. La source du mouvement ne réside pas dans une conception du déplacement dans l'espace, mais dans celle d'une sensibilité kinesthésique au temps transformatif : "je suis une Montagne sculptée par le temps, pas la même qu'avant - changée, changeante. Le changement se signale lentement, d'un trait clair, à peine visible à la surface, mais cependant il existe"[354]. Et ce changement est de la même nature que celui qui pousse Diane Madden dans la course, il est fait de lignes, de filons, d'aiguillons sensibles qu'ils soient petits ou grands. "Running" et "standing still", en comprenant que l'un n'est pas plus initiatique (vers le passé) que l'autre, en comprenant que l'un n'est pas plus dirigé (vers le futur) que l'autre. Les aiguillons, dans le cristal, sont des germes tout qu'en même temps des directions.

L'irréversibilité aqueuse du temps génétique est faite d'une structure cristalline et réversible. Cristal dans l'eau : là, la danse fluide révèle des "cristaux de temps". "Ce qui constitue l'image-cristal, affirme Deleuze en explorant la pensée bergsonienne, c'est l'opération la plus fondamentale du temps : puisque le passé ne se constitue pas après le présent qu'il a été, mais en même temps, il faut que le temps se dédouble à chaque instant en présent et passé, qui diffèrent l'un de l'autre en nature, ou, ce qui revient au même, dédouble le présent en deux directions hétérogènes, dont l'une s'élance vers l'avenir et l'autre tombe dans le passé"[355]. Aussi, ce sont ces deux jets dissymétriques c'est-à-dire d'une part, le mouvement actuel du présent qui passe (le tra-jet) et, de l'autre, le mouvement virtuel du passé qui reste (le rejet) que l'on voit dans ces pièces qui font, dit-elle, "retour au savoir inconscient". Ce qui passe est aussi ce qui reste, et ce, sans surplus de sens pour l'un ou pour l'autre. Le mouvement de manifestation du monde, à l'instar de la manifestation du mouvement chez le danseur, s'interpénètrent avec le

---

354 Kevin Kortan, Running and Standing still, Contact Quaterly volume 20, Op. Cit, p 32.

355 Gilles Deleuze, Idem.

mouvement d'occultation du monde, à l'instar de l'occultation du mouvement du danseur. Si le mouvement-événement va et ad-vient, c'est aussi parce que dans le même temps, il s'en va et se sou-vient sans nostalgie aucune… il passe.
On entrevoit alors l'initiation, forcément de nature kin-esthésique, du mouvement, en même temps que son devenir ; l'initiation désigne une direction (qui pourtant n'exclut pas les autres) ; on voit, comme dans un cristal, le temps et son volume. "Le visionnaire, le voyant, c'est celui qui voit dans le cristal, et, ce qu'il voit, c'est le jaillissement du temps comme dédoublement, comme scission (…) qui ne va jamais jusqu'au bout"[356]. La distinction entre le passé et le futur n'est pas une séparation, elle connecte et fait alors apparaître un corps au milieu du temps, un corps *médiumnique*. Dans le mystère de la profondeur des sens, dans, la latence de la profondeur du sens, surgit un mouvement révélé, actuel, délibéré et limpide… comme de l'eau de roche. Mouvement-cristal.

Dans cette vision du temps, l'actuelle période de l'œuvre de Trisha Brown, est la période "Musique". Il faut alors considérer toute l'originalité de sa conception de la musicalité. Évidemment, la musicalité prend sa source dans le corps et concerne la musique des corps eux-mêmes. Mais, du fait que le temps, chez Trisha Brown, se conçoit en dehors de toute ligne causale, de tout filon unitaire ou en dehors de toute éternité, du fait que ce temps est tissé d'aiguillons cristallins et réversibles, sa conception de la musicalité est davantage fonction d'une réversibilité spatiale. Elle exclut toute dimension narrative. Si la musicalité concerne la musique des corps, la musique des corps est fonction de leur réversibilité dans l'espace, c'est-à-dire de leur extrême ouverture directionnelle virtuelle, dans un mouvement actuel. Aussi, la musicalité chez Trisha Brown s'exprime avant tout dans un motif spatial, dans des directions. Le concept, la structure "musicale" qui a présidée à la création de M.O (1995) sur "L'offrande musicale" de Bach est une figure…

---

[356] Gilles Deleuze, Idem.

une figure qui dessine, selon Trisha Brown, la Machine baroque de Bach : **M**. Mais, Trisha Brown n'utilise pas cette figure dans le sens d'une variation temporelle et oscillante, elle concerne davantage le trajet en zig zag des danseurs sur la scène ; leur placement ; la forme en W pris par leur bras, leurs jambes ; des hauteurs basses, moyennes, hautes de la danse, sur le plan vertical. "Il s'agit, dit-elle, de la première pièce d'un nouveau cycle d'œuvres intitulé "Musique". J'ai étudié la composition polyphonique baroque cette année à travers la lecture et les disques. Je voulais connaître, si je ne le faisais pas, ce que j'abordais pas dans la structure. Je me fixais comme but de trouver dans la chorégraphie une densité correspondante qui pouvait générer une multiplicité d'options tout en maintenant l'aspect pur et essentiel et magnifique de la musique, comme si le corps était à l'écoute et l'esprit engagé dans un dialogue esthétique. Je devais développer un vocabulaire de mouvement qui puisse garder une intégrité qui lui soit propre et à la fois cohérente : le discours esthétique avec Bach était engagé"[357]. La danse de Trisha Brown où règne la réversibilité, la pluri-directionnalité, la multiplicité en fait, est foncièrement baroque… baroque ici au sens où l'entend Deleuze : elle ne cesse de faire des "plis"[358]. Le propre du pli est de marquer une "distinction sans séparation"[359] ; la pliure construit une direction, une ligne tout en connectant deux faces ; et parce qu'elle n'est pas une déchirure définitive, le tissu peut toujours être plié autrement. Ainsi, la danse qui ne cesse de faire des plis, a ce caractère de fluidité précise, exactement comme un voile au vent. Trisha Brown, dans M.O, fait

---

[357] Trisha Brown, Propos issus du dossier de presse du spectacle MO.

[358] Gilles Deleuze, Le Pli, Leibniz et le Baroque, Editions de Minuit, 1988, p 47 : "Pour nous, en effet, le critère ou le concept opératoire du Baroque est le Pli, dans toute sa compréhension et son extension : pli selon pli".

[359] Gilles Deleuze, Le Pli, Leibniz et le Baroque, Op. Cit.

des plis avec Bach et donne à sa pièce une structure pliée, un M. La musicalité chez Trisha Brown, ce sont des plis multiples. Pliure qui comprend celle du temps sur l'espace. Chez Trisha Brown, si, en paraphrasant Claudel, "L'œil écoute", alors aussi "l'oreille voit".

Regard, kinesthésie, esthésie.

Chez Trisha Brown, la sensibilité extéroceptive est fonction de la sensibilité proprioceptive et c'est de cette dernière dont dépend la première. Le "voir" est fonction du "mouvoir" car le regard a, ici, en premier lieu, une fonction d'équilibration, qui structure la vision même. Le regard est ancré dans la corporéité. Nous rejoignons ici les propos heuristiques d'Odile Duboc sur le regard et son poids. Lorsque c'est le décentrement constant du poids qui préside à la corporéité, alors l'équilibre instable entraîne aussi une mutation de la perception. La perception a du poids parce qu'elle ne cesse de se décentrer.

Dans le dernier solo de Trisha Brown, créé en 1994, elle exprime, encore (et toujours) ce primat du sens kinesthésique, par le titre : If you couldn't see me ; si vous ne pouviez pas me voir… si, vous, spectateurs-voyants, étiez aveugles. Si vous ne pouviez pas me voir, alors vous ne pourriez ni voir mon corps, ni le vôtre, ni celui du monde… alors, pris de cécité, vous établirez votre rapport à mon corps, au vôtre, et au monde, par la kinesthésie de l'oreille interne. Trisha Brown invite le spectateur à faire, non pas acte de vision qui, coupé de son fondement corporel est acte de voyeurisme, mais acte kinesthésique. Le sentir kinesthésique doit, dans un premier temps, primer sur celui de la vue, pour métamorphoser la vue elle-même. Les spectateurs sont ici appelés à être moins voyants que sentants. La structure de cette pièce exalte, par la force de sa simplicité, encore une fois, le procédé de la réversion spatiale qui éveille la kinesthésie. Le solo est intégralement dansé de dos. Déjà s'exprime le paradoxe réversif de la situation chorégraphique au regard du titre. Si vous ne pouviez pas me voir … alors que le spectateur a priori en voit d'elle plus qu'elle ne peut en voir de lui. Mais encore, la situation de la mise en scène trouve son reflet en s'inversant dans la situation de la mise en salle. Si Trisha Brown ne voit pas le spectateur, elle le sent kinesthésiquement ; de même, que si le spectateur ne la voyait pas, il la sentirait kinesthésiquement. Comme le dit Hubert Godard à ce propos, "ici, le kinesthésique passe avant le regard". Mais Trisha Brown ne l'annihile pas ; ce n'est donc pas franchement de cécité dont il s'agit. En inversant les modalités conventionnelles du regard face-à-face par un regard face-à-dos, elle exalte l'envers fondateur du regard et de la face autrement dit la kinesthésie et le dos.

En effet, chaque donnée ne cesse de renvoyer, comme un jeu de miroirs, à sa donnée contraire et complémentaire. Par cette situation scénographique, l'ensemble des regards (des spectateurs et de l'interprète) sont tournés vers le fond de la scène. Le rideau sombre qui couvre l'arrière-mur du théâtre devient visible… révélé et vivant. La vie du fond est rendue possible parce que Trisha Brown ne cesse de projeter sa vie, comme son regard dans ce rideau noir. Et cette visibilité accordée à l'arrière qui est vu réellement révèle aussi son contraire complémentaire : l'avant-mur du théâtre invisible… "Le noir est une couleur, non une absence"[360], commente Steve Paxton à ce propos. C'est là que le rideau noir se met à fonctionner comme un miroir, donnant à voir ce qu'il reflète en son opposé diamétral. Par cette présentification des murs, le spectateur est amené à se sentir dans le volume théâtral, à être *situé* dans une architecture donnée.

Dans la même idée, le dos de Trisha Brown (dessiné jusqu'aux creux des reins, par le décolleté de sa robe blanche) fonctionne comme un miroir… (non pas noir) mais lumineux. Si le miroir-noir du rideau nous renvoyait la face et l'avant-salle (comme un miroir classique qui lorsque je suis devant me révèle ma face et l'envers du décor), alors, toujours par le jeu de la réversion, le miroir-lumière nous renvoie, comme le ferait un miroir magique révélant son derrière, non seulement l'arrière-scène, mais plus le propre dos de celui qui regarde au travers[361]. Le dos de Trisha Brown est un miroir double qui lorsqu'on le traverse, nous reflète, ce que l'on ne peut jamais voir, en face d'un unique miroir, à savoir, notre dos. Ce miroir double qui est un miroir kinesthésique, permet un accès à l'entité du corps, à son volume qu'aucun miroir du seul regard peut nous faire palper. Ce choix d'orientation scénique a amené Trisha Brown elle-même à travailler plus que jamais l'ensemble du volume corporel : "Ai découvert qu'au lieu d'offrir mon dos au public, je lui ai pris le devant et que ça avait l'air encombré, exclusif et ennuyeux. J'ai dû travailler toute la matière."

---

360 Steve Paxton, Lettre à Trisha Brown en Juin 1994, Nouvelles de Danse, N°23, Bruxelles, 1995, p 25.

361119 Par le jeu des réversions incessantes, on pourrait aussi dire que le miroir noir du rideau dans lequel Trisha Brown ne cesse de projeter son regard, est aussi, et inversement, une fenêtre qui ouvre sur un paysage imaginaire. Trisha Brown, elle-même le suggère lorsqu'elle dit que cette chorégraphie "ressemble à quelque chose comme une mouche montant contre une fenêtre" ("If you couldn't see me", Revue IF, Op.Cit, p 10). Steve Paxton fait de même, lorsqu'il écrit à Trisha Brown : "Ton orientation fait (du rideau) un paysage sombre et il acquiert une profondeur sans dimension". Dans le contexte architectural et réel, le rideau est miroir-noir ; dans le contexte imaginaire, le rideau noir se fait une fenêtre sur un ailleurs.

Comme le suggère Steve Paxton dans la lettre qu'il a écrite à sa con-sœur chorégraphique de toujours, son arrière-corps devait être une parole, qui, tout en restant un dos, serait élevé à celle d'un visage nouveau :

"Richement ombré, ses reliefs éclairés d'une lumière crue, ton dos devient abstraction : événement anatomique doté de muscles, un whippet ; puis grand visage menaçant, masque - chose étrange et effrayante quoique bizarrement comique à laquelle se rattache le reste du corps alors que nous apercevons à nouveau un dos"[362]. Ici, les muscles dorsaux sont pris de micros-mouvements aussi raffinés et précis que ceux des mille micro-mouvements des muscles faciaux qui font l'expression. Ce que l'on voit, c'est plus qu'un simple dos ou un simple rideau, un dos qui rit… un '"ris-dos".

En bref, ce double jeu scénographique de miroir-noir du rideau et de miroir-lumière de son dos donne finalement accès au spectateur, par l'entremise miroitante de l'interprète-chorégraphe, et à une sensation kinesthésique globale de son propre corps dans son volume, et à la conscience de ce volume corporel in situ, lui-même situé dans une conscience du volume architectural. Ce que Trisha Brown révèle, en nous occultant sa face et sa vision, c'est l'envers du décor à l'instar de l'envers de la vision… c'est la vie du virtuel dans l'actuel, la vie du dos lorsque les yeux regardent. Elle semble dire au spectateur que ce qu'il voit d'elle, c'est-à-dire l'arrière de son corps, est le lieu-support de son regard, et donc par identification miroitante, du leur… Je ne vous vois pas mais ce que je vois ne peut pas être vu par moi, (ni par vous), sans que ce que vous voyez de moi, c'est-à-dire mon dos (votre dos) se meuve dans le vivant. Tout regard se fait sur fond de corporéité kinesthésique. Ici, tout comme l'avant dialogue avec l'arrière et la face dialogue avec le dos, le regard dialogue avec la kinesthésie, le visible de l'ordre du sens de la vue dialogue avec l'invisible de l'ordre du sens kinesthésique. La kinesthésie est le support du regard voyant (et inversement).

Cette idée est d'autant plus renforcée par cette donnée anatomique selon laquelle les muscles de la vision se situent non seulement évidemment autour de la zone oculaire mais aussi autour de la colonne vertébrale. La topographie de la vision ne se situe pas seulement à la face mais aussi dans le dos. A l'inverse et de la même manière, la topographie du sens kinesthésique ne se situe pas dans le dos, mais aussi à l'avant du

---

[362] Steve Paxton, Lettre à Trisha Brown en Juin 1994, Op.Cit. p 24.

corps. Si la structure et la chorégraphie de ce solo, nous invite à faire une analogie entre le dos et la kinesthésie, elle reste une analogie opérationnelle mais non pas réelle. Trisha Brown "a compris que le principal agent moteur était sa colonne et que c'était sur elle qu'elle devait travailler", mais elle n'origine pas ces mouvements forcément de la colonne vertébrale… de même, elle n'origine pas le sens kinesthésique dans le dos. Il y a alors un propos abusif à éviter, à savoir de situer, d'originer localement et généralement le sens kinesthésique dans la colonne vertébrale. "Je n'approuve pas, précise-t-elle, l'idée du mouvement qui parte du dos. Je pense qu'il devrait émaner exactement de l'articulation où les tendons se rassemblent et les muscles s'étirent vers la prochaine articulation"[363]. La kinesthésie concerne l'ensemble corporel, et ici, plus précisément, l'ensemble squelettique. Elle ne peut trouver en la colonne vertébrale, son lieu d'origine et de fondation, même si, c'est certain, elle ne peut être sans sensation et sans mouvance de celle-ci. Il n'y a pas de centre dans la danse de Trisha Brown, ou bien il y a des centres multiples, passeurs et passants. Moins que "fond" ou "origine", le dos apparaît plutôt comme le *partenaire* indispensable de l'avant. Toujours, les concepts de la danse de Trisha Brown nous éloigne de toute dimension originelle, de toute racine ou "centre" historique. Le fond, le support, c'est toujours un partenaire avec lequel je dialogue au présent.

Dans ce même rapport non valorisé d'une face qui ne trouve sa simple existence que par rapport à un pile, le sens extéroceptif de la vue a pour partenaire indispensable le sens proprioceptif et kinesthésique. Il s'agit de donner à constater le soubassement, le support du regard sans que pourtant, ce support soit déclaré comme originaire ou originelle. Dans son solo Inside dansé près de trente ans plus tôt, Trisha Brown faisait d'ailleurs, et inversement, du regard le support de la kinesthésie. Par le transfert orienté des sensations visuelles aux sensations kinesthésiques, elle dansait ce qu'elle voyait : "Je me tenais debout face à l'extrême gauche, je déchiffrais le mur comme une partition, tout en me déplaçant à travers la pièce jusqu'à l'extrême droite. Toute question se posant au sujet de la vitesse, de la forme, de la durée ou de la qualité d'un mouvement trouvait sa réponse dans l'information visuelle que me donnait le mur. Une étrange distribution des

---

363 Trisha Brown, Face à dos, Entretien par Emmanuelle Huynh, Revue Nouvelles de Danse, N°23, Bruxelles, 1995, p 8.

actions et des gestes résultait de l'assemblage architectural de l'alcôve, de la porte, de la peinture décollée, des tuyaux. (…) j'ajoutais le problème de regarder l'auditoire, pas "avec une intention", mais avec les yeux ouverts et qui voient"[364]. Le sens de la vue est mis, dans les deux solos, en rapport avec le sens kinesthésique. Même si l'un met le regard en avant-scène et l'autre le place en arrière-fond, dans les deux cas, le regard est lié à la kinesthésie. L'un exalte l'autre.

Dire et affirmer par sa propre corporéité et par le dispositif scénique que la face vit par le dos et que le dos vit par la face ou qu'aussi, le mouvement corporel fait le regard et que le regard fait le mouvement corporel (en simple, que des yeux ne sauraient voir sans corps), paraît simplissime d'évidence. Ces correspondances entre le dos et la face, entre les yeux et le corps, qui paraissent évidentes dans le dessin morphologique, ne le sont pourtant absolument pas pour le schéma corporel. Souvent, le schéma corporel dessiné par les sensations kinesthésiques habituelles occulte le dos, déni qui a pour conséquence dans le long terme à le faire crier de douleurs. La correspondance dos-face n'est alors pas une affaire entendue, et ne peut être effective sans cette dimension de travail aisthétique.

Trisha Brown danse avec l'avant-l'arrière en même temps, dans la coïncidence corporelle de deux parties qu'elles différencient pourtant radicalement. La réversion amène et la connexion, et la différenciation : voir par la vue reste différent de voir par le dos, même si les deux sont connectés.

Si les spectateurs "ne la voyaient pas "comme l'énonce le titre, c'est qu'à la fois, ils la voient (ils voient son dos) et à la fois, ils ne la voient pas (elle entend par là qu'ils ne voient pas sa face identificatrice). "Les personnes ne me voient pas non plus (pas plus qu'elle ne les voit), elles ne peuvent me reconnaître. Elles voient mon dos. Et tout ce qui m'identifie, mon système de communication se situe sur le devant de mon corps et pas derrière. Je suis partie de ces données"[365]. Ces données sont dignes du sens commun enfantin : le moi-identificateur est logé non pas simplement au lieu de la face ou du visage, mais du regard : les yeux. Si je montre mes yeux, l'autre me voit, si je les cache,

---

364 Trisha Brown in Lise Brunel. Op.Cit. p 27.

365 Trisha Brown, Face à dos, Entretien par Emmanuelle Huynh, Revue Nouvelles de Danse, N°23, Bruxelles, 1995, p 7.

je ne peux communiquer par le regard et donc l'autre non plus, l'autre ne peut me voir. Comme l'enfant qui parce qu'il cache ses yeux derrière ses mains se pense invisible. C'est que la communication par le regard est réellement rompue, même si cette rupture est occasionnée par un seul des membres de la communication. Tous les systèmes de communication en comprenant la voix, comme tous les sens extéroceptifs, se situent à l'avant du corps et plus spécialement au niveau du visage. On pourrait dire que cette place trouve une correspondance au niveau symbolique : le moi se situerait davantage à l'avant de mon corps, ce qui est le cas dans la plupart des schémas corporels des personnes. Tellement d'éléments sensoriels à la face que l'arrière ne peut que s'avouer plus pauvre, à l'avant sont les yeux, le nez, la bouche, la peau du visage, la "pomme d'Adam", le sternum qui ouvre sur les organes (plexus solaire), les seins, le sexe et enfin les pieds qui vont de l'avant, comme la marche avance. Par rapport à ces donnés s'élabore la localisation du moi identitaire. Comme le dit Trisha Brown, "Quand vous vous tenez dans un groupe et que vous ne voulez pas que quelqu'un vous reconnaisse, vous vous détournez"[366]. Ceci montre bien, au passage, combien au départ de l'identité et de la différence à autrui, au départ de la relation symbolique entre autrui et moi, au départ donc de la communication sont les sens (sens qui déterminent par leur lieu et leur mode de fonctionnement à la fois un schéma corporel commun et idiosyncrétique).

Le dos, par opposition, apparaît aussi comme le lieu du privé, du secret, de l'inconscient. "J'ai réalisé ce que mon dos signifiait pour moi. Combien il était difficile de le révéler au public à cause de son fonctionnement quand je suis de face. Mon dos est l'arrière-scène de mon corps. L'arrière-scène est le lieu où vous cachez tout l'équipement qui permet que les belles choses aient lieu sur le devant de la scène". Trisha Brown "cache des choses derrière son dos. C'est un grenier". En nous tournant le dos, elle se cache, mais - intimité à son comble, ce caché devient extrême dévoilé de son être. Dans cette conscience du dévoilement suprême, de la mise à nu de soi, elle ne pouvait néanmoins construire cette danse comme si, par ce dispositif, elle allait se révéler : "Je cache des choses derrière mon dos. C'est un grenier. J'y range des choses. Cela m'a pris plusieurs mois pour découvrir, puis renoncer à l'utilité de cette notion. Mon équilibre et toute la dimensionnalité de mon corps ont alors changé. Je suis rentrée dedans. J'ai mieux dansé.

---

366 Ibidem.

J'ai accepté le dilemme"[367]. Le dilemme s'exprime dans l'apparent paradoxe d'un dos-grenier et d'un dos-trésor : le grenier révélé devient un trésor étincelant, mais n'en reste-t-il pas moins un grenier ? "Je ne voulais pas me dire que seul mon dos serait face au public parce que cela m'aurait bloqué pour fabriquer cette danse"[368]. Le problème réside entre dévoiler le dos ou le laisser se dévoiler. Le dos comme trésor et comme grenier n'exige alors, dans la pure monstration de sa présence, aucune surenchère. Il s'agit alors d'accepter que le dos soit un grenier, une arrière-scène ; il ne s'agit pas de le mettre en avant mais de le laisser derrière, il s'agit, comme le dit Trisha Brown, de "souligner la conduite ordinaire". " Je me suis tournée et ai accepté de me demander : qu'est-ce qui fait que mes bras fonctionnent si bien sur le devant de mon corps ? Et la réponse est : la colonne… c'est devenu un plaisir sensuel de la laisser bouger. Juste de faire cela bien, de la laisser respirer"[369]. C'est en tant que grenier de l'avant-scène que le dos peut être trésor. L'avant et l'arrière sont acceptés dans la différence de leur fonctionnement et c'est ce qui leur permet de communiquer. "Accepter le dilemme", c'est accepter l'opposition, c'est du même coup l'anéantir comme contradiction. La différenciation, produite par la réversion permet la relation.

De même, Trisha Brown détermine entre le haut et le bas du corps des fonctions très différentes. Diane Madden, lors d'un cours de formation, disait que "le haut du corps participait davantage à l'expression et à la communication, tandis que le bas s'en faisait le support et permettait le déplacement"[370]. Mais cette distinction se fait que pour mieux mettre l'accent sur le lieu de la connexion situé physiologiquement au niveau de l'articulation de la hanche, du grand trochanter. C'est alors la liberté dans cette articulation qui permet (symboliquement et réellement, évidemment), une liberté dans le déplacement et une liberté dans l'expression. Wil Swanson, dans un autre cours, mettra aussi l'accent sur cette zone où s'articulent la colonne et le bassin aux deux fémurs qui

---

367 Trisha Brown, If you couldn't see me, Revue IF, Op.Cit, p 10.

368 Trisha Brown, Face à dos, Revue Nouvelles de Danse, Op.Cit, p 7.

369 Trisha Brown, Face à dos, Revue Nouvelles de Danse, Op.Cit. p 8.

370 Note de Diane Madden, partiellement traduite par moi, issue d'un cours de formation donné le 1er juillet 1995, au Studio de la Compagnie Christiane Blaise à Grenoble.

sont comme le départ de deux racines mouvantes. Cette zone du bas bassin est considérée comme une zone de connexion par excellence : zone d'articulation entre le haut et le bas, zone de la sexualité et de la procréation, zone qui lie[371]. Ce que met au centre finalement Trisha Brown dans cette danse, est non seulement le cœur de la colonne vertébrale qui se situe au centre du corps, à la jonction de l'avant et de l'arrière, mais aussi les articulations des hanches qui relient le haut et le bas. Dans ce solo, la robe dévoile pas seulement la mouvance de ses muscles dorsaux caressant les épines des vertèbres, mais aussi, par de longues fentes, toutes les jambes à partir des hanches. La danse faite de multiples petits déhanchements, donne aussi l'idée de l'importante relation entre le haut et le bas. Le bas aussi est un grenier et un trésor pour le haut.

En même temps que Trisha Brown se détourne et cache son moi, elle se protège et du voyeurisme, et du narcissisme. "Faire un solo, c'est toujours se mettre en avant. Je réfléchissais donc aux questions du narcissisme et du voyeurisme (…) Etre de dos. C'était la solution idéale à toutes les questions sur moi-même comme objet de regard". De dos, elle détourne le miroir identitaire ; de dos, elle est moins un objet de regard que de face. " De regarder le fond te délivre d'avoir à nous faire face… Ton intimité assurée, tu sembles te relaxer et vraiment te donner", lui écrit Steve Paxton. Parce que, comme elle le dit, "le dos est neutre", il fonctionne comme un objet-sujet et devient un tra-jet. Ce dos ne peut être ni un pur objet, ni un pur sujet, ce que, à l'inverse, peut être un visage pour l'autre. Le face-à-face est une porte au miroir narcissique, là où le danseur, dans une contemplation de soi, devient objet de contemplation et d'identification pour le spectateur. Aussi, de dos, en se montrant la plus nue et la plus désarmée, Trisha Brown n'est ni sujet, ni objet, elle est sujet-objet, un trajet, elle est forte et libre. Mais, dit-elle, quelquefois, "A la fin du solo…, quand je me retourne, j'ai parfois l'impression d'être un daim capturé par les phares d'une voiture". Regards des spectateurs qui n'attendaient que cela ? Le face-à-face suggère le meurtre possible par suprême identification. Pour Trisha Brown, il s'agit toujours d'amener le mouvement, qu'il soit celui de la danseuse ou du spectateur, toujours ailleurs, vers un autre soi, vers un soi qui ne revienne pas au même. Au travers de ces divers propos de Trisha Brown retraçant son processus de création comme un processus de questionnement sur son propre corps comme sur la

[371] D'après un cours de formation de Wil Swanson, donné le 19 mars 1996 à Lyon, et organisé par Le Creuset.

conception du corps en général, on peut apprécier, encore et toujours, cette dimension de travail sur le corps culturel qui préside à toute son œuvre.

Le premier titre de cette pièce était "If you weren't here"[372]. "Comme si vous n'étiez pas là" accentue cette idée que la danseuse n'a finalement rien à prouver à personne, ainsi elle ne peut être mise à mort ; elle, par sa singularité, se donne comme puissance que l'on ne peut éteindre. En même temps, elle atteint cette puissance en offrant son côté le plus fragile : en se tournant, elle se met délibérément dans la situation la plus périlleuse. Finalement, c'est parce qu'elle devient expressément tuable c'est-à-dire objectivable ultimement, qu'elle se met en péril, qu'elle exalte l'inverse : la vie et la naissance toujours renouvelée. "Ca ressemble, dit-elle à quelque chose comme une mouche montant contre une fenêtre"[373] . Épinglée comme "une mouche" contre une fenêtre, l'ultime objectivation fait éclater son être encore là. Dans ce solo, tout son corps est en alerte. On retrouve ici cette idée de situation-limite qui fait jaillir le réajustement équilibrateur par les sens. La fuite est alors une peur productive et créatrice de mouvements essentiels, elle n'est pas la peur-angoisse qui fige et tétanise. L'image de la mouche est aussi éloquente de la danse de Trisha Brown. Comme l'écrit Steve Paxton, "le style de l'exécution ressemble parfois aux animaux que l'on voit dans ses phares ou à un insecte, de quelque beauté exotique qu'il soit, épinglé". Trisha Brown danse "à la façon d'un papillon de nuit qui s'est dirigée vers les feux de la rampe"[374].

La fluidité de la danse n'est pas celle d'un oiseau planant et glissant sur l'air, elle est de l'ordre de la fluidité des mouvements d'un insecte, qui, frissonnant, tressaute, tressaillit, vole en zigzaguant, suit une direction puis soudainement en change d'une bifurcation d'ailes. Activité faite de petits mouvements, de mille petits détails qui fourmillent en sachant où et pourquoi ils se meuvent, activité d'insecte attentionnée et inlassable. Dans le même ordre d'idée, cette danse m'a renvoyée à l'agitation ordonnée dont est prise ma fille, deux ans, lorsqu'une étiquette accrochée à l'intérieur d'un vêtement la stimule. Plutôt que de porter sa main pour ôter l'étiquette gênante, elle continue ses activités, se trémoussant en ondulant à partir du lieu d'origine de l'impulsion. Les mouvements du

---

372 Trisha Brown, Face à dos, Revue Nouvelles de Danse, Op.Cit. p 7.

373 Trisha Brown, If you coudn't see me, Revue IF, Op. Cit. p 10.

374 Steve Paxton, Lettre à Trisha Brown en Juin 1994, Op.Cit. p 24.

solo de Trisha Brown sont de l'ordre de cet influx nerveux sensoriel et moteur. Un mouvement lent et paisible se voit soudainement accéléré, comme si elle faisait suivre à l'ensemble du corps, le mouvement d'un insecte qui se serait introduit à un endroit précis et toujours variant de son costume. Michel Serres raconte que, lors d'une conférence, dans un pays exotique, alors même qu'il était en plein discours, un insecte s'est glissé dans son bermuda. Plutôt que d'aller contre la présence de cet insecte (ce qu'il ne pouvait faire, dans sa situation, décemment), il a continué son discours… étonné lui-même, de ce que par sa parole, il pouvait supporter. Mais plus que la parole verbale, c'est cette attitude "d'être avec", d'accepter les imputs sensibles et de les faire siens qui lui a permis de suivre son mouvement de conférencier, et d'avoir alors une activité plurielle. Accepter de se laisser traverser pour traverser. La réceptivité sensible transforme et permet la parole créatrice, qu'elle soit verbale ou chorégraphique. Sensibilisé dans notre corps propre, on peut tenir parole. C'est à ce point de rencontre sensible où ça pense, ça danse que s'élabore l'énonciation créative. C'est ce que fait Trisha Brown dans cet autre solo Accumulation with talking, dans lequel elle danse en improvisant des paroles verbales. La sensation est concept, le concept sensation. C'est là finalement, que la sensation de mouvement comprise dans son instabilité révèle aussi le caractère profondément instable de l'énonciation verbale. Mutation aussi de la conception elle-même. La verbalité se fait fonction d'un geste aisthétique. Sans sensation de mouvement et sans mouvement de la sensation, aucune parole créatrice, de quelque nature fut-elle.

La kinesthésie est le support de toute extéroception, de quelque nature fut-elle, et dans cette logique réversible, la sensorialité extéroceptive est aussi le support de la sensation de mouvement. Dans cette réciprocité, la syn-esthésie ne génère aucune illusion perceptive, comme on l'entend classiquement, mais mille illusions réelles. Esthésie.

Il semble que ce solo soit comme le catalyseur exemplaire de l'ensemble de la logique que nous décrivions plus haut. Là se mêle le principe de réversibilité… entre l'avant et l'arrière, le haut et le bas, le manifeste et l'occulte, le noir et le blanc… et c'est cette connexion-différenciation qui ouvre sur la voie du sensible créateur, de la réceptivité créatrice. C'est de cette pensée de l'instabilité du poids, de l'envers, de la ligne fluente, de la sensualité cristalline qu'émerge cette danse de science et de volupté.

4

Second commentaire sur la sensation et le mouvement. Logique du geste aisthétique.

La danse de Trisha Brown s'inscrit dans une certaine logique du mouvement où prime le pli du corps et de la pensée. En reprenant Deleuze, nous pourrions dire que sa danse ne cesse de faire des plis. De là, sa capacité réversive. Entre deux termes, il n'y a pas de fente, de coupure mais un pli. La valeur du paradigme du pli, chez Deleuze, réside justement à comprendre en son sein à la fois une direction, une orientation, une structure, une architecture, une "maison" modélisée par la pliure sans exclure une fluidité de la matière. Au centre de sa danse, il y a une conception du "poids" qui suppose le déséquilibre constant du corps et l'inclinaison de la pensée, face à une rectitude ou une stabilité. Aussi, au centre même de cette conception du "poids" réside le concept de "flux" ou de "fluidité"… concept, souvent flou, qu'ici nous voudrions remettre au centre de cette logique du mouvement comme de cette logique de la sensation. Nous associerons la "fluidité" au concept de pli. Plis de l'eau, plis du vent.

La danse de Trisha Brown advient, non pas d'un entraînement des danseurs où sont privilégiés l'exécution, la reproduction, la modélisation, le moulage mais bien d'un "travail de la perception" où prime, au contraire du moulage, la modulation de la

perception comme du mouvement. "Travailler avec Trisha, c'est être à l'école de la perception", dit Irène Hultman, ex-danseuse de la Compagnie. Aussi, et nous n'avons certainement pas assez insisté sur ce point, l'entraînement des danseurs de Trisha Brown, se constitue, non pas de "cours techniques" qu'elle dispenserait, ni même de "cours techniques" dispensés par d'autres, mais d'investigation dans des méthodes d'éducation somatique diverses, choisies individuellement par eux. Dans ce même genre d'investigation, un entraînement des danseurs, juste avant le spectacle, montre des danseurs immobiles, souvent allongés ou esquissant des petits mouvements quasi-imperceptibles. Stanford Makishi raconte, à ce titre, la grande déception d'une chaîne de télévision venue filmer leur "répétition". Aucun "échauffement", aucun "étirement", aucune "répétition" ni même aucun "marquage" de la chorégraphie qui, pourtant sollicitera intensément l'ensemble musculaire. Tout l'entraînement de fond réside dans la perception, dans la capacité perceptive à multiplier et à faire basculer les points de vue comme le corps. Pour Trisha Brown, c'est, explicitement, dans cette capacité à multiplier et à faire basculer les points de vue que s'originent et l'inventivité, et aussi la virtuosité qui ne blesse pas le corps du danseur. "Ce que demande Trisha Brown d'un danseur", quel que soit le type d'entraînement qu'il suive, "… c'est qu'il soit disponible", dit Lance Gries, danseur de la compagnie. Les méthodes d'éducation somatique sont utilisées de manière privilégiée, en ce qu'elles favorisent justement, pour le danseur :

- son adaptabilité (et notamment aux propositions de la chorégraphe qu'est Trisha Brown),
- la prévention des blessures (respect du corps)
- et l'inventivité.

Il y a là toute une pensée du corps esthétique en mouvement en dehors de la puissance de la négativité, du manque ou de la souffrance. Aussi, afin de déterminer, non pas tant la danse de Trisha Brown qui inscrit un style spécifique, mais bien la logique qui préside à sa danse, nous devons parler de la logique qu'induisent aussi ces méthodes d'éducation somatique.

Logique du résultat et logique du processus.

L'ensemble des méthodes d'éducation somatique, en deça de leurs spécificités intrinsèques, ont ce point commun de mettre au centre de l'apprentissage non pas le "quoi" mais le "comment" de l'être, du corps, du mouvement ou de tout apprentissage.

L'activité perceptive est synonyme "d'attention au processus" du mouvement, au contraire de sa finalité ou de son but. Le propre de la méthode Alexander est, par le procédé de "l'inhibition", de rendre ineffective une certaine intentionnalité de l'acte associée avec un certain fonctionnement corporel que Matthias Alexander appelle "l'end-gaining". L'attitude d' "end-gaining" implique "une procédure directe de la part de la personne dans son comportement pour atteindre le but désiré"[375] ; l'end-gainer est préoccupé par le fait "d'être juste", de "bien faire" c'est-à-dire qu'il veut le résultat, qu'il veut atteindre son but en se servant de son acte que comme d'un pur moyen-outil. L'end-gaining ou "habitude de foncer droit au but" est considérée, par Alexander, comme une véritable "habitude culturelle" qui génère un mode de corporéité contracté, tendu justement par la "volonté de faire". De même, Feldenkrais dit que "vouloir atteindre un but à tout prix engendre une tension intérieure"[376]. L'eutonie de Gerda Alexander pose aussi comme conditions fondamentales du "développement eutonique", une "présence", une "aptitude à vivre les changements qui s'opèrent dans l'organisme" qui ne "doivent pas être influencés par l'attente d'un résultat défini"[377]. Comme le dit Dominique Dupuy à propos de la méthode Jo Pilates et de la méthode Feldenkrais qu'il pratique, il s'agit "tout d'abord, de ne pas chercher à apprendre quelque chose avec un but déterminé et une certitude d'exécution mais, comme le dit Feldenkrais, "d'apprendre à apprendre""[378]. Il semble qu'il se définit ici deux types de corporéité comme deux types de logique. La *logique du résultat* semble intervenir en contradiction avec une logique de découverte, une logique d'un "être-au-présent" c'est-à-dire qui ne décide pas de ce

---

375 Mathias Alexander, L'usage de soi, Contredanse, 1996, Bruxelles, p 65-79.

376 Moshé Feldenkrais, La conscience du corps, Marabout, Verviers, 1985, p 145.

377 Gerda Alexander, Le corps retrouvé par l'eutonie, Tchou, Paris, 1981, p 23.

378 Dominique Dupuy," Le corps émerveillé" dans Marsyas, N°16, Décembre 1990, p 31.

qu'il va advenir avant qu'il n'advienne, avec une *logique du processus*. La logique du processus déconstruit complètement la logique de l'action associée au schéma sensori-moteur : au lieu de séparer la sensation du mouvement et de les colmater ensuite par l'effort d'une volonté tendue vers un but, ce dans un enchaînement linéaire, la logique du processus fait de la sensation, un mouvement et du mouvement, une sensation, les relie non pas par l'ajout d'une volonté de faire (qui veut faire entrer son idée dans les faits) mais affirme, d'emblée, leurs liens inextricables. La logique du résultat suppose la prévision, le calcul d'un futur en prenant en compte les données du présent. La logique du processus ne suppose pas la prévision mais bien la vision tout court, ou plus précisément, le sentir en général… le mouvement du sentir qui devient le mouvement. Dans cette logique du processus, émerge un type de mouvement qui a ce propre de différer en nature d'un mouvement exécuté dans la logique du résultat. Comme le dit Kandinsky dans "Du spirituel dans l'art", "Un mouvement très simple, dont le but est inconnu, fait, par lui-même, l'effet d'un mouvement important, mystérieux, solennel. Et cela aussi longtemps que l'on ne connaît pas le but extérieur, pratique, du mouvement. Il agit alors comme une résonance pure. Un travail simple, exécuté en commun (par exemple les préparatifs pour soulever un poids lourd) prend, *lorsque le but en est inconnu*, une importance si singulière, si mystérieuse, si dramatique et si poignante qu'involontairement on s'arrête, comme devant une *vision*, comme devant une vie *sur un autre plan*, jusqu'à ce que, brusquement, le charme soit rompu, que l'explication pratique vienne d'un coup, et éclaire le travail mystérieux et ses buts. Il y a dans le simple mouvement, extérieurement non motivé, une mine inépuisable de possibilités"[379]. Dans ce texte de Kandinsky, coïncident deux événements : un mouvement qui se détache de sa fonction pragmatique et l'ouverture sur un monde de perceptions nouvelles, une "vision" nouvelle de la réalité. A un autre mouvement correspond une autre perception. La logique du processus démantèle complètement l'enchaînement moteur et pragmatique des mouvements, contrarie l'absorption des moyens par le but, souligne la manière d'agir, fait du "but" non plus un résultat pré-déterminé à l'avance, mais un projet en "instance". C'est donc bien une autre conception du mouvement et de l'acte qui se définit ici, en fonction aussi de ce qu'elle n'est pas. Si,

[379] Kandinsky, Du Spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier, Denoël, Paris, 1989, p 185.

chez Kandinsky, ce mouvement "mystérieux" apparaît et disparaît "brusquement" au moment même où le but s'efface et se réinvestit, chez les danseurs de Trisha Brown, l'attention au processus du mouvement s'inscrit dans une continuité, aussi "simple" et évidente que la durée sensible. Là, intervient toute l'importance accordée par les danseurs et Trisha Brown elle-même aux méthodes d'éducation somatique. Celles-ci travaillent en effet à rendre constant et durant ce mouvement et cette perception, au sein des activités les plus banales (gestes du quotidien) et ainsi de faire tomber le "mystère" ou le "charme" dans ce qui ne cesse de se donner. L'extraordinaire devenant ordinaire. (Or, notons que le passage d'une logique à une autre ne va pas de soi - c'est bien là que réside le travail des pratiquants mais aussi toute la problématique des méthodes d'éducation somatique en tant que "méthodes" : comment substituer une habitude corporelle fonctionnant selon la logique du résultat et du "faire" à une autre fonctionnant selon une logique du processus et du "laisser se faire", sans que cette dernière constitue un but à atteindre ? Mais, l'exposé des paradoxes internes à chacune de ces méthodes déborde du cadre de cette étude). Nous voulons juste ici insister sur le fait que les méthodes d'éducation somatique détectent dans les corps une logique du résultat avancée comme une habitude culturelle, et qu'en mettant l'accent sur une logique du processus dans l'acte quotidien, elles induisent un mode de corporéité, un type de geste et un type de perception complètement différents. A partir de ces deux logiques, nous nous voyons dans la nécessité de dégager deux types généraux de mouvement comme deux modes de corporéités qui diffèrent en nature.

Introduction à une interprétation des critères de "l'effort" de Laban.

Le mode de corporéité que crée la danse de Trisha Brown et plus largement les méthodes d'éducation somatique supposent des partis-pris, qui s'expriment dans une certaine conception du mouvement, comme dans une certaine conception de l'espace, du temps, du poids, du flux (en reprenant les critères de Laban). Nous pensons que nous ne pouvons pas faire l'économie d'un repérage entre ce qui constitue la teneur du geste qui correspond au projet d'une certaine danse et d'un certain corps "aisthétique" et ce qui constitue la teneur du geste qui n'y correspond pas, que nous appelons le *geste-usage*. Nous baserons, entre autres et surtout pour souligner sa praxis, cette distinction sur une interprétation de l'eukinétique de Laban.

Le concept central de la théorie de Laban est "l'effort', défini comme une dépense d'énergie, un élan intérieur d'où naît le mouvement. Avec "l'effort", qui, comme le dit Laurence Louppe, ne trouve pas d'équivalent terminologique en français, Laban vise directement à considérer non pas seulement ce qui peut être quantifiable dans le mouvement mais surtout ce qui est qualifiable. Le grand apport labanien est de concevoir aussi bien dans la production du mouvement que dans sa lecture, des critères de qualité. Laban est l'initiateur de cette prise en compte comme donnée principale des facteurs qualitatifs, énergétiques, sensibles dans le mouvement. Notre intérêt et la base de notre interprétation vont se porter sur la grande distinction qualitative qu'opère Laban selon que le mouvement "*lutte*" contre les facteurs moteurs que sont l'espace, le temps, le poids ou le flux, ou selon qu'il y "*cède*". Cette distinction sera, par nous, radicalisée. Nous serons fidèles à Laban que parce que nous mènerons un certain projet moderne du corps jusqu'au bout ; ce qui ne sera pas sans détourner la théorie labanienne elle-même. Pour nous, la logique du "geste-usage" (comme la logique du résultat) s'inscrit dans une "lutte" contre les facteurs moteurs, tandis que la logique processuelle du "geste aisthétique" relève de leur com-préhension con-sentante. Ceci implique des conceptions et des productions complètement différentes de l'espace, du temps, du poids, du flux.

Avant de présenter ces deux grandes conceptions, nous reproduisons ici le tableau des "éléments de l'effort" de Laban, afin d'éclaircir la lecture.

"Aperçu des aspects du poids, du temps, de l'espace et du flux nécessaires à la compréhension de l'effort".
Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 112-113.

Facteurs moteurs	**Éléments de l'effort**	
	(qui lutte)	**(qui cède)**
Poids	ferme	doux
Temps	soudain	soutenu
Espace	direct	flexible
Flux	contrôlé	libre

Conceptions du temps : le geste contracté et le geste dilaté.

Selon le facteur temps, Laban distingue l'élément de l'effort *soudain* qui consiste "en une sensation motrice de *brève* période de temps, une impression d'éphémère" et "l'effort *soutenu*" qui consiste "en une sensation motrice de *longue* période de temps, une impression d'éternité"[380]. Notons combien ces distinctions qualitatives, dans la dimension temporelle, permettent de différencier des mouvements en dehors des critères quantitatifs rapide/lent. Lorsqu'on est, par exemple, pourchassé par quelqu'un, l'expression temporelle qualitative traduit une tension vers l'arrière que l'on caractérise de "vite" même si la fuite se fait à pas de fourmis. Par contre, un cycliste roulant relativement "vite" peut dégager le calme et la lenteur. Ainsi, en utilisant les critères de Laban exprimant non pas seulement des différences de degré mais aussi des différences de nature, la différence de mouvement, selon le facteur temporel, entre un cycliste en balade et un coureur en fuite se situera par rapport au fait que l'effort du cycliste est *soutenu*, que son temps est *dilaté*, tandis que le coureur en fuite a un effort *soudain* (même s'il court pendant des heures), son temps tend à se *contracter*. Pour nous, la distinction de Laban soudain/soutenu est relative à deux conceptions du temps : soit elle "lutte contre" le temps en y introduisant des fixités qui le contracte en points, soit elle y "cède" et du même coup, dilate les points. Cette distinction nous apparaît alors relative à la distinction bergsonienne entre le temps linéaire et chronique construit comme une juxtaposition de points-instants, de la physique classique et le temps conçu comme "durée" par Bergson, un temps "épais", "sensible", "dilaté". Notons que Laban parle d'ailleurs aussi de "durée ou passage"[381].

Le mouvement est défini par le sens commun et par la science classique comme un changement de position dans l'espace. L'évidence de cette définition générale a tendance à nous voiler combien elle est une définition restrictive. Le philosophe le plus dénonciateur de cette restriction est celui qui sera aussi qualifié de philosophe "mystique" : Bergson. Le mouvement de la science mécaniste est "un changement de

---

[380] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 108.

[381] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 109

position dans l'espace en fonction du temps par rapport à un système de référence" ; il est exclusivement un déplacement dans l'extension, définissant une "trajectoire", un "espace parcouru". Cette conception du mouvement implique une certaine conception de l'espace et du temps comme mesurables. Pour les grands théoriciens de la mécanique comme Lagrange et Laplace, le temps est par excellence, comme le disait Aristote, "le nombre du mouvement". Le temps est un paramètre de repérage voué à indexer les trajectoires. Le temps est donc une échelle en tout point divisible en instant ; il est axe de mesure. Il faut bien voir, comme le dit Bergson, que dans cette conception, le mouvement est recomposé à partir des différentes positions-instants que l'on juxtapose une à une. Cette définition se place dans un "après le mouvement comme acte", dans un après-coup : "le mouvement est donc un espace parcouru plus que l'acte de parcourir"[382]. Or, pour Bergson, le mouvement n'est pas un espace parcouru. L'espace parcouru est passé, le mouvement est présent, c'est l'acte de parcourir. Ceci suppose que le mouvement ne soit pas seulement un déplacement dans l'espace nombré mais aussi et surtout une transformation dans la durée, un changement qualitatif dans un tout. Bergson en donne de multiples exemples dans "Matière et mémoire". Un animal ne se meut que par la puissance d'une variation qualitative : lorsqu'il se déplace de A vers B, c'est, par exemple, parce qu'en A, il est affamé et qu'en B, il est rassasié. Si l'on ne considère que des lieux A et B désignés selon des différences de degré, on ne "comprend" pas le mouvement qui va de l'un à l'autre. Lorsque l'animal a atteint B et qu'il a mangé, ce n'est pas seulement son état qui a changé mais c'est l'état du tout qui comprenait A et B, et tout ce qu'il y avait entre les deux. Alors que dans la conception du "mouvement-déplacement", c'était le degré, la quantité, le nombre qui différenciait t et t', c'est alors la différence de nature, la qualité qui préside aux différences pour ce mouvement comme transformation dans la durée. Ce mouvement ne se divise qu'en changeant de nature, et non pas tant de degré. L'animal en A diffère par nature de l'animal en B. De même, que l'état du verre d'eau dans laquelle il y a un sucre, diffère en nature de l'état d'eau sucrée. La conception du temps, de même que celle de l'espace s'en trouvent changées. Le temps et l'espace ne sont plus des droites abstraites, homogènes où le présent est réduit à un point, à un instant, mais, comme le dit Bergson, ils prennent

[382] Bergson, La pensée et le mouvant, Œuvres complètes, PUF.

une "épaisseur". Et, c'est cette "épaisseur du présent" (composé du passé immédiat et de l'avenir imminent) qui devient essentielle pour penser un être doté de sensibilité. Finalement, à la place d'un temps conçu comme une juxtaposition de point sans dimension, à la place d'un temps investi par le nombre et représenté par une droite axée, à la place d'un temps insensible, Bergson nous invite à considérer le "temps vécu" ; celui que nous connaissons par l'expérience "intérieure", là où tous les instants diffèrent en qualité et non pas en quantité, où les phénomènes sont irréversibles et souvent imprévisibles. Cet espace-temps bergsonien rejoint d'ailleurs les conceptions des courants scientifiques récents et notamment ceux de la physique du non-équilibre et de l'étude des systèmes dynamiques. Si l'on soumet un liquide à une chaleur, la structure même des cellules changent. Le modèle qui préside à la physique du non-équilibre, est celui de la "Transformation du boulanger" du mathématicien Arnold. Lorsque le boulanger prend de la pâte, l'étale et ne cesse de la replier sur elle-même, la figure dessinée au départ sur la pâte (un dessin de chat dans la figure d'Arnold) est déchiquetée, transformée par la dynamique du système ; l'état de la figure à un moment donné porte donc un âge interne au système. Ce temps interne, qualitatif, hétérogène où tous les instants n'ont pas la même valeur, présente aussi toutes les caractéristiques de la durée de Bergson. C'est un temps historique qui naît dans les systèmes dits instables et imprévisibles. Ce "mouvement-transformation" n'est donc pas un mouvement forcément "visible" ; au contraire du "mouvement-déplacement" qui ne pouvait s'effectuer que dans l'espace conçu comme une extension. Le mouvement-transformation comprend aussi la notion d'un "mouvement" qui serait simplement audible : un son, une musique, comme toute chose qui a une durée et qui se transforme Le propre finalement du mouvement-transformation est donc simplement d'être un sensible ; il est simplement une vie qui dure (qui peut se déployer dans l'espace mais pas forcément). Dans cette conception, même la pierre la plus dure se meut qualitativement par le phénomène de l'érosion. Le mouvement n'est plus une quantité, mais avant tout une qualité ; la quantité d'espace, de temps devient secondaire. Laban, à l'instar de Bergson, met en avant les données qualitatives et sensibles dans le mouvement.

Nous pensons l'apport de Laban d'autant plus fondamental dans la mesure où il considère la "qualité" de mouvement induite par une conception du temps contracté en points-instants. Le temps "soudain" dans "l'effort" revient, pour nous, à considérer une

corporéisation de la conception de la science mécanique. Un geste "soudain" suppose une conception corporéisée du temps scientifique, du temps de l'horloge. Il implique une tension, un geste "contre la montre", une précipitation, un temps compté pour rejoindre un but. Nous voyons cette conception du temps lorsqu'elle est corporéisée avancer dans une logique du résultat et non pas du processus. Le temps est linéaire et progressif dans la même mesure où une action dans ce temps progresse vers un but. De plus, la contraction du temps en juxtaposition de points-instants, se retrouve directement dans le corps : le mouvement se contracte dans une juxtaposition de positions. Nous voudrions insister sur le fait qu'une conception du temps divisé en points, suppose une conception du mouvement corporel comme juxtaposition de positions (succession de positions entre la position de départ et la position d'arrivée instaurée comme une finalité), et bien que le "passage" entre les positions se fasse (quoi qu'il en soit, nous le verrons, des suppositions théoriques d'un Zénon), le mouvement et la corporéité gardent cette trace de la soudaineté et du "temps compté". C'est ce que dénote, pour nous, le critère "soudain" de Laban. Un geste qui s'inscrit dans un temps contracté parce que "compté" dans cette idée de "ne pas perdre du temps", comme celui de notre coureur en fuite, "lutte" contre le facteur temps, est pris d'une tension qui, s'il est trop grande, le tétanisera dans l'immobilisme d'un "instant".

Le temps soutenu ou dilaté invite, par contre, à entrer dans une logique du processus. Le geste "cède" au temps, est "avec" le temps, ou dit plus vulgairement, "prend son temps". On sait que cette dilatation du temps joue un rôle important dans l'accroissement de la sensibilité : les gens pressés ne voient que leur objectif à atteindre et excluent de leur perception ce qu'ils jugent inutiles en vue de leur fin. Dès, par contre, qu'ils "ont du temps", leur capacité sensorielle et leur champ perceptif s'ouvrent dans la mesure où ils ne sont pas focalisés sur et donc excluants. "Prendre du temps" débouche directement sur une possibilité de perception des transformations multiples de la matière, que ce soit les matières du monde ou la matière corporelle. Ainsi, la logique du processus s'inscrit dans une dilatation du temps. Or, ce temps qui ouvre sur de "nouvelles perceptions" s'inscrit, chez Kandinsky, dans la soudaineté d'une émergence, comme il s'inscrit, chez Bachelard, dans le caractère extatique et métaphysique d'un "instant" devenu créateur. C'est qu'en effet la "conscience", chez Bachelard, "surgit", "jaillit" dans une discontinuité temporelle qui ne saurait durer… à l'instar de cette continuité d'un

sensible, que nous suggère Bergson, avec le concept de "durée" (en cela, avec "L'intuition de l'instant", Bachelard s'oppose à la "durée" bergsonienne)[383]. Or, comme nous l'avons vu avec Trisha Brown, la logique du processus (qui se donnait, chez elle, comme une conscience du mouvement), n'intervient pas comme un événement fugace ou instantané, mais comme un ordinaire constituant une continuité de fond du sentir. Le geste aisthétique comme constante sensation du mouvement et du processus en cours ne peut véritablement s'accorder avec une conception d'un temps contracté en un "instant", ou condensé dans un "pur présent", tellement le "milieu" du temps qu'il déroule, en ce qu'il suit la "présence" et les "présences" du monde, est gonflé, dilaté, par la matière devenue perceptible et le constat simple (mais non pas "donné") de ses transformations continuelles. Dans ce temps processuel, il y a l'idée d'une incessante propagation, d'une continuelle variation qui, en y cédant ou en y allant "avec", développe l'hétérogénéité des variations possibles. Le temps aisthétique se trouve au cœur de l'immanent. Et le geste qui en découle, exclu toute transcendance ou toute tensivité vers un but extérieur.
Entre le temps "soudain" et le temps "soutenu" de Laban, entre le temps chronique et progressif ou se juxtaposent les positions-instants de la physique classique et le temps "épais", "sensible" (suggéré par Bergson, mais aussi par Merleau-Ponty), entre un temps *contracté* et un temps *dilaté*, nous opérons une différence de nature, et aussi, puisque ces temps sont corporéisés, une différence de mode de corporéité.

---

[383] Dans "L'intuition de l'instant", Bachelard préconise de sentir le temps en *multipliant* les "instants conscients" : "Au contraire (de Bergson), nous ne savons sentir le temps qu'en *multipliant* les instants conscients. Si notre *paresse* détend notre méditation, sans doute il peut rester encore suffisamment d'instants enrichis par la vie des sens et de la chair pour que nous ayons le sentiment plus ou moins vague que nous durons ; mais si nous voulons éclaircir ce sentiment, pour notre part, nous ne trouvons cet éclaircissement, que dans une multiplication des pensées. La conscience du temps est pour nous toujours une conscience de l'utilisation des instants, *elle est toujours active, jamais passive*, bref la conscience de notre durée est la conscience d'un *progrès* de notre être intime, que ce progrès soit d'ailleurs effectif ou mimé ou encore simplement rêvé", p 88. Or, cette multiplication des instants conscients laisse intacte la conception d'un temps chronique, linéaire et progressif, associée à une conception du mouvement "conscient" toujours tendu vers un objectif ("Il n'y a vraiment évidence que dans la volonté, dans la conscience qui se tend jusqu'à décider un acte", p 21), associée donc à une conception du faire et de l'action ("Il n'y a que la paresse qui soit durable, l'acte est instantané" p 23), et donc vers une transcendance. Elle ne fait même que la réaffirmer : "Nous rêvons à une heure divine qui donnerait tout. Non pas l'heure pleine, mais l'heure complète. L'heure où tous les instants du temps seraient utilisés par la matière, (…), l'heure où tous les instants vivants seraient sentis, aimés, pensés. L'heure par conséquent où la relativité de la conscience serait effacée puisque la conscience serait à l'exacte mesure du temps complet. Finalement, le *temps objectif, c'est le temps maximum* ; c'est celui qui contient tous les instants. Il est fait de l'ensemble dense des actes du Créateur". p 48.

Conceptions de l'espace : le geste direct et le geste flexible.

Selon le facteur "espace", Laban distingue l'élément d'effort "*direct*" qui "consiste en une sensation motrice de développement *effilé* dans l'espace, une impression d'exiguïté" et l'élément de l'effort "*flexible*" qui "consiste en une sensation motrice de développement *souple* dans l'espace, une impression d'immensité"[384]. Ainsi, en traçant les trajectoires du cycliste ou du coureur pourchassé, rectiligne ou courbe, rien au niveau de l'espace quantitatif ne semble les différencier. Par contre, sur le plan de la qualité de l'espace, il est certain que le coureur pourchassé aura une propension à saisir l'espace le plus directement possible tandis que le cycliste en promenade, plus souple, se meut dans un espace flexible. La conception de l'espace "direct" suppose une conception de la rectitude qui fait, selon le principe géométrique, que "la ligne apparaît comme le plus court chemin". C'est ce principe d'économie mathématique qui envahit les corps. L'espace conçu "directement" implique une certaine raideur corporelle qui le fait paradoxalement anti-économique dans le vivant. Hervé Diasnas dit souvent "qu'en danse, la ligne n'est pas le plus court chemin". Il propose, par exemple, de faire l'expérience suivante : se relever de la position allongée à la position debout le plus rapidement possible. La personne, attentionnée par le but de la verticalité, se relèvera directement dans l'espace en sollicitant une mise en place de sa tête aux pieds dans l'axe vertical, utilisant pour cela, ces muscles périphériques et notamment fortement ses abdominaux. La personne qui empruntera l'élément de l'effort flexible, décrira une courbe dans l'espace avant d'atteindre la position verticale : sa tête, son buste vireront sur un côté, et cette courbe spiralée impulsera la remontée. Si, "la ligne n'est pas le plus court chemin", c'est, qu'en effet, l'effort flexible sera plus rapide à atteindre la position debout que l'effort direct. En cela, par sa souplesse, il n'est pas départi d'une certaine efficacité. Les méthodes d'éducation somatique ne cessent de susciter, chacune par des méthodes spécifiques, ce geste "flexible" dans des mouvements aussi quotidiens que de se relever. Ce sera alors la flexibilité, la capacité à suivre des courbes, qui sera expérimentée comme la plus "économe" car la plus "facile", pour reprendre la conceptualisation de Trisha Brown et de Feldenkrais, celle, en général, qui ne suscite

[384] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 108.

plus de blessures. Entre les deux remontées sur l'axe vertical dont nous parlions, il est évident que celle à l'effort "direct" fait mal, tandis que celle à l'effort flexible est nettement plus agréable. L'"économie dans le mouvement" dont parlent les méthodes d'éducation somatique, c'est avant tout une économie de la souffrance. L'agréable, la gaieté seraient alors fonction de la flexibilité du corps.
Il faut voir combien cette conception de l'espace comme "direct", "exigu", "effilé" dit aussi Laban, correspond avec la conception d'un temps linéaire où se juxtaposent les positions-instants. A la conception du mouvement de la science mécanique classique et de son espace-temps linéaire, correspond directement la conception du schéma sensori-moteur de la bio-mécanique :

Sélection, contrôle, coordination de l'information sensorielle

sensation_____V_____ mouvement-

>

résultat

excitation action-but

Le laps de temps qui coupe la sensation du mouvement permet de prévoir le mouvement ; le mouvement est donc conçu comme le moyen d'un résultat à atteindre et prévu à l'avance. Or cette conception du but dans le mouvement supprime tout autre résultat, comme tout autre processus pour l'atteindre : il s'agit de l'atteindre "directement". Je suis allongé, je veux atteindre la position verticale, aussi je dois d'emblée axer mon corps verticalement. La "directivité" de l'espace est fonction d'un dirigisme de l'action qui vise à atteindre son but directement. L'effort "direct" peut être considéré comme relatif à un mouvement prenant place dans une logique du résultat. Le mouvement prend place dans une logique du résultat car le résultat veut être atteint "directement". Le geste est alors réduit à une utilisation, à un usage dans le but de.

A partir du moment où l'être ne se meut plus directement dans l'espace, où il n'est pas mû par la volonté d'atteindre son but "directement", la corporéité crée non pas un espace plat, "exigu", mais "épais" : à la *contraction* de l'espace se substitue son "*expansion*", dit aussi Laban. Cette expansion de l'espace provient de ce que la corporéité, dans une logique du processus, se rend sensible et rend sensible le volume de la matière qui la constitue et aussi, exactement du même coup, la matière mouvante du monde. Le corps est flexible, plastique, souple, réalisant un espace plein et mouvant. Or, en invoquant ce fait que le geste flexible fait tomber la directivité entretenue par la tension d'une idée ou d'un but à atteindre, on pourrait penser, négativement, que le geste processuel, sans but, ne produit rien et qu'il déambule dans un espace plein qui revient à un espace vide. Mais, la flexibilité n'est pas synonyme d'errance ; la logique du processus n'est pas synonyme de "perte de but" comme de "perte de sens". Au contraire, le geste aisthétique ne cesse de réaliser, de produire du sens, mais au lieu que sa réalisation provienne de ce que l'on se place "en face" du monde pour le trans-former (lutte), sa réalisation provient qu'il se réalise lui-même "avec" le cours des choses. A la directivité (due à l'enchaînement linéaire stimulus-action en vue d'un but), se substitue la réalisation de la modulation. Au "but" ou à la "volonté de faire", les méthodes d'éducation somatique substituent la "conscience du mouvement" ou la "pensée". Tandis que le but est "cerné", circonscrit par une ligne qui le dé-limite, la "pensée" dans l'acte est sans cesse remodulée en fonction de ce qui "advient", en fonction du processus en cours, puisqu'elle est pensée de l'acte dans l'acte. Nous devons alors rapprocher à cette notion de "flexibilité" dans l'espace, cette autre dont nous avons parlée à propos de la danse de Trisha Brown, de la *réversibilité*. La réversibilité était désignée comme cette capacité d'entamer, d'arrêter, d'inverser un mouvement, à tout moment, sans ajustement préliminaire, sans effort notoire c'est-à-dire avec une extrême facilité. Cette réversibilité dans le mouvement supposait donc de "prendre une direction" (en cela elle est effectivement un acte, une actualité), tout en maintenant cette possibilité de se "détourner" à tout moment, virtualité présente dans l'actualité du mouvement. La réversibilité, synonyme de flexibilité (ou d'adaptativité) tisse du virtuel dans de l'actuel ; et le virtuel dans son rapport à l'acte, ne peut correspondre à une errance mentale causée par l'absurdité d'une perte de but.

Tout en prenant une direction, le geste flexible réalise une conception de l'espace multi-

directionnel (conception multi-directionnelle de l'espace que suscitait Laban par une pratique du mouvement dans l'icosaèdre (polyèdre limité par vingt faces), structure cristalline dans laquelle le danseur est amené à concevoir l'expansion de l'espace dans une multiplicité des directions). Le geste "direct" est "effilé", "exigu" parce qu'il n'est pas réversible, mais bien uni-directionnel ; il est prévisible car il est prévu. A l'inverse, le geste flexible ou réversible comprend l'imprévisibilité dans son acte, imprévisibilité qui ne serait pas une imprévoyance, un recours au fortuit et à l'accidentel, mais une façon de se mettre en acte sans pour autant exclure l'alternative. L'alternative est comprise dans son acte même. La tension au "but" tend, par contre, à annihiler (ou à vénérer) l'imprévisibilité, la circonvolution, la flexibilité, la réversibilité.

Le mouvement "flexible" ne lutte pas contre l'espace, ou, pour reprendre une formulation du mime Decroux, il est un "geste qui ne blesse pas l'espace", comme il ne se blesse pas lui-même. Il y a donc entre le geste direct et le geste flexible ou réversible une véritable différence qualitative de conception corporéisée de l'espace.

Conceptions du poids : le geste ferme et le geste doux.
La sensation de poids comme paradigme.

Selon le facteur "poids", Laban distingue l'élément d'effort "*ferme*" qui "consiste en une forte résistance au poids et une sensation motrice *lourde*, une impression de pesanteur" et l'élément d'effort "touche légère" ou "*doux*" qui "consiste en une faible résistance au poids et en une sensation motrice *légère*, une impression d'apesanteur"[385]. Laban parle donc de mouvement *léger* ou *doux* lorsque le mouvement cède aux forces gravitaires, et de mouvement *lourd* ou *ferme* lorsqu'il y résiste ou lutte. En quoi consiste, selon nous, une "faible" ou une "forte résistance" à la force gravitaire ? Comme nous avons interprété les critères de Laban selon le facteur temps et espace, en les comprenant selon une différence de qualité, les facteurs "léger" ou "lourd" ne concernent pas un nombre de kilogrammes mais bien un mode de pondéralité lié à la texture de la matière. La chute d'un kilo de plumes et celle d'un kilo de plomb diffèrent dans la sphère gravitaire justement au regard de leur texture, de la façon par laquelle les matières absorbent la gravité. C'est dans cette différenciation, que nous pensons que les termes de "doux" et de "ferme" apparaissent plus appropriés que les termes de "légèreté" ou de "lourdeur", parce que renvoyant à des considérations plus quantitatives.
Pour un corps humain, nous dirons qu'une attitude "douce" envers le poids, comme une faible "résistance" à la force gravitaire consiste finalement à l'absorber, à y "céder" afin de trouver et d'absorber aussi et du même coup une force de réaction anti-gravitaire (comme n'importe quel objet posé sur un table ou même en mouvement). Cette réaction simple à la pesanteur est possible de par la morphologie même de notre squelette (forme de la colonne vertébrale qui si elle était droite serait incapable de mouvement et tomberait comme une tige non plantée) et du fait de l'existence, comme nous l'avons vu, de la musculature profonde dite musculature de soutien. Le mouvement sera "doux", nous dirons aussi *dense*, lorsqu'il entraîne des forces musculaires par excellence changeantes, c'est-à-dire qui suivent "l'équilibre instable" du mouvement, contrebalancent le déséquilibre à chaque instant. Le mouvement sera "ferme" lorsque des forces musculaires sont sollicitées constamment ou habituellement en vue de

[385] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 108.

"retenir" tout déséquilibre. En revenant à notre exemple du poursuivi et du cycliste, le poursuivi aura une tendance à une attitude "ferme" envers le poids, tant son mouvement contient, en fond, la nécessité de ne pas tomber, la nécessité de "l'équilibre" sans laquelle il se ferait rattraper. Par contre, le cycliste, qui n'a plus 5 ans et a vaincu sa peur de tomber à bicyclette, est en équilibre toujours instable sur le centimètre carré de ses pneus ; la "douceur" et la souplesse apparaissent d'ailleurs comme la condition sine qua none de son équilibre.

Pour Laban, mais aussi, à sa suite, pour les danseurs post-modernes, et pour les créateurs des méthodes d'éducation somatique, le critère du "poids" apparaît véritablement comme le paradigme effectif d'une nouvelle corporéité. Comprendre le critère du "poids", c'est concevoir véritablement la qualité, la texture du mouvement plus que sa quantité, quantité donnée plus communément par les critères spatiaux et temporels. L'attitude envers la pesanteur signe une attitude envers le monde tout court. Le propre des méthodes d'éducation somatique et aussi des danseurs qui se les approprient est de comprendre qu'une attitude envers la pesanteur, sans même qu'il y ait un mouvement extensif dans l'espace, est déjà un geste relatif à une modalité de contact envers le monde. Le "céder" le poids de Laban correspond, pour nous, au "laisser faire" la gravité des méthodes d'éducation somatique. Cette *absorption gravitaire* va générer la légèreté, la douceur, la *densité* (et aussi la flexibilité) dont nous avons parlé à propos de la danse de Trisha Brown. Ce que comprennent finalement fondamentalement les méthodes d'éducation somatique, c'est que la logique volontariste, la logique du faire, et de la maîtrise du faire, qui préside dans le schéma sensori-moteur bio-mécanique, n'est pas simplement relative à un mouvement extensif producteur de résultats tangibles, mais aussi, et bien plus profondément, à une simple manière de se tenir, à une attitude anti-gravitaire. Il y aurait un *faire anti-gravitaire*, un contrôle tonique en dehors de toute action spécifique. Le geste est "ferme" car il résiste, lutte contre la gravité dans un faire anti-gravitaire. Il y a résistance au mouvement descendant qu'implique la force de pesanteur et donc aussi, par contre-coup, une résistance au mouvement ascendant qu'implique la force de réaction, de là cette sensation de "lourdeur". Procéder de façon constante et persistante selon le schéma sensori-moteur qui ne cesse de privilégier la "volonté de" revient, en dernière (ou première) instance, à instaurer une *volonté de se porter*, plus, une volonté devenue habituelle, de se porter. Il y aurait alors,

culturellement, comme une "volonté de faire" de base, un "faire anti-gravitaire" de fond qui influencerait l'ensemble de la motricité, une volonté anti-gravitaire de "se tenir pour ne pas tomber". Ce mode de corporéité sollicite alors, de manière constante, des muscles volontaires (phasiques) dans une finalité anti-gravitaire. Or, ces muscles périphériques constamment sollicités pour assurer un "maintien" sur l'axe vertical, compressent en même temps les muscles profonds (toniques) dont la fonction assignée est justement l'ajustement gravitaire. Ce mode de corporéité tend non seulement à bloquer la musculature de soutien mais en plus à maintenir certains muscles périphériques dans une contraction ou un relâchement permanent… ce qui est extrêmement fatiguant. La physiologie nous dit en effet que ces muscles volontaires à fibres blanches sont peu endurants tant leur fonction est de mouvoir les segments corporels avec rapidité, soudaineté mais pour une durée brève. C'est alors que cette corporéité ferme introduit forcément des "contractions", des "tensions" musculaires ou autres, dans son déséquilibre forcé. Au cœur de cette corporéité "ferme", il y a un volontarisme de fond qui est celui de lutter contre l'instabilité, de se tenir donc de s'accrocher. Ce qui est mis au centre de cette corporéité est donc un mode perceptif qui tend à fixer, comme à se fixer : fixation en liaison avec une "fonction tonique" pour reprendre les termes de Wallon. Mais, ce mode de corporéité se caractérise, selon nous, moins par une hypertonicité (ou une hypotonicité) que par une tonicité de fond invariante (parce que sollicitée constamment dans la fonction anti-gravitaire conçue comme une "retenue").

Ce qui est mis au centre des "sensations du mouvement" que les pratiques d'éducation somatique sollicitent, c'est une remise en question d'un mode de corporéité qui a tendance à "se porter" sur l'axe gravitaire par sa musculature périphérique volontaire. Ainsi, l'eutonie de Gerda Alexander vise une "adaptabilité du tonus musculaire" en renforçant "les muscles profonds érecteurs de la colonne vertébrale, afin de leur permettre d'assurer leur rôle et de libérer en conséquence la musculature superficielle des fonctions toniques de maintien, pour lesquelles elle n'est pas adaptée"[386]. Nous pourrions trouver des propos analogues dans les ouvrages concernant les méthodes Matthias Alexander ou Feldenkrais. Il y a là une congruence dans les différentes

[386] Gerda Alexander, Le corps retrouvé par l'eutonie, Tchou, Paris, 1981, p 17.

méthodes sur le plan de leur projet : toutes convoquent intensément la "sensation de poids" afin que le corps entier soit un lieu de passage de la force gravitaire comme de la force de réaction, un lieu de passage des flux, afin donc qu'il soit immensément adaptable à toutes les situations de déséquilibre, afin qu'il retrouve sa *densité* pour ne pas dire sa *dansité*. Comprendre le déséquilibre comme fondateur revient à comprendre la terre et le ciel comme une assurance de ne pas y être engouffré tant que dure la vie. Comme le dit Hubert Godard, il s'agit d'avoir cette assurance que toute chute suppose une réaction montante (et non pas l'enterrement) et que toute élévation suppose une réaction descendante, "un rapport à la terre, afin de ne pas recommencer l'aventure d'Icare"[387]. Symboliquement, c'est anéantir la peur de tomber comme la peur de la mort dans le vivant. Le pratiquant fait alors l'expérience qu'à une balance de son corps correspond toujours une contre-balance, qui loin de s'opposer va "avec". Intégrer la simple formule de "l'équilibre instable" dans une véritable compréhension corporelle ne va pas de soi ; cette intégration exige un long travail où l'instabilité n'est plus synonyme de danger mais au contraire de "sécurité" psycho-corporelle. De là, la dimension de prévention des blessures incluse par ces méthodes.

Mais nous voudrions souligner la portée éducative de ces pratiques. Le rapport "ferme" à la gravité est désigné comme une habitude culturelle. Plutôt que de se "laisser porter" par le sol, et d'être "avec" le sol, la corporéité ferme se porte volontairement et habituellement "sur" le sol. L'apprentissage d'un nouveau rapport à la gravité, d'un rapport "doux" consubstantielle à l'intégration de "l'équilibre instable" génère une attitude non seulement "avec" la pesanteur mais aussi "avec" le monde. Il s'agit de ne pas investir le monde d'un "faire" volontaire, de ne pas se l'approprier, mais de le con-sentir, de s'y sentir "avec". Il y va alors d'un nouveau savoir-faire dont la caractéristique fondamentale serait le savoir de l'adaptabilité, de l'instabilité… comme une "saveur" de la découverte forcément changeante et nouvelle. Par ce concept clef du "poids", ces pratiques corporelles apparaissent comme doublement éducatives : non seulement elles donnent à comprendre un autre rapport au monde, mais davantage cet autre rapport, en mettant l'accent sur le goût curieux de la découverte de l'autre et de sa com-préhension, pointe forcément un goût pour "l'apprendre" en général.

---

[387] Hubert Godard, Présentation d'un modèle de lecture du corps en danse, Bulletin du CNDC N°6 et N°7, 1990.

Conceptions du flux : le geste contrôlé et le geste fluide.

Le flux comme concept clef.

Le "flux" nous apparaît comme le deuxième facteur "clef" de la théorie labanienne. Laban constatait que "le facteur du flux attire rarement l'attention consciente et demande un effort mental développé si l'on veut observer et comprendre son rôle dans le mouvement". Selon Laban, "Le flux est généralement *neutre* dans nos actions, bien que comme le temps il soit toujours présent dans nos mouvements et d'une très grande importance s'il se manifeste clairement"[388]. Le flux, dans la théorie de Laban, a un statut particulier dans la mesure où il semble apparaître comme le facteur mettant l'accent sur une compréhension vraiment qualitative du temps. Comprendre le temps comme "durée ou passage", disait Laban, revient en effet, selon nous, en dernière instance, à opter pour une conception véritablement fluidique du mouvement.

La sensation de fluidité, écrit Laban, concerne "la facilité de changement, comme on l'observe dans le mouvement d'une substance fluide. Quand la sensation d'écoulement est réduite, on peut éventuellement parler de l'action de "pauser", dans laquelle, encore qu'immobile, nous avons la sensation d'une continuité, mais qui est retenue. L'élément d'effort du flux *contrôlé* ou *entravé* consiste en la faculté d'être prêt à arrêter le flux normal et en la sensation motrice de *pauser*. (…) Cela provient d'un état de préparation intérieure, propre à arrêter l'action à tout moment. Le flux semble s'écouler à contre-courant vers la zone centrale du corps et dans une direction contraire à celle de l'action"[389].

"L'élément d'effort du flux *libre* consiste en un flux libéré et en la sensation motrice de fluidité"[390]. "Un mouvement fluant, écrit-il par ailleurs, (…) consiste en une seule émission de l'impulsion intérieure s'écoulant sans interruption"[391].

Selon le facteur "flux", Laban distingue donc le flux "contrôlé" du flux "libre".

---

388 Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 257 et p 259.

389 Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit.p 111-112.

390 Idem.

391 Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 253.

Ainsi, nous pouvons lire qualitativement le tableau de Laban suivant [392] :

Flux	coulant	interrompu	en pause
Action	continue	saccadée	arrêtée
Contrôle	normal	intermittent	total
Corps	mouvement	suite de positions	position

Le flux contrôlé introduit des arrêts, des saccades du fait qu'il semble aller "dans une direction contraire à celle de l'action", dit Laban. Il y va d'une retenue. A l'inverse, le flux libre concerne la continuité d'un mouvement qui se propage "sans interruption" ; il passe sans être coupé, sans retenue. Le mouvement au flux libre est relatif à ce mouvement dont parle Hervé Diasnas lorsqu'il dit que "Le propre du mouvement, c'est qu'il ne se retient pas"[393].
Selon nous, le mouvement au flux contrôlé est connexe à une contraction du temps en points-instants, dont nous parlions précédemment. Concevoir le mouvement, comme le fait la science mécanique, comme une succession de positions-instants, comme une succession de points-fixes, débouche, corporellement parlant, sur un contrôle du flux.

De sa remise en cause du temps scientifique, Bergson met l'accent sur la continuité, sur le caractère "indivisible" du mouvement en acte. "Pendant que nous portons notre main de A en B, nous nous disons que nous pourrions l'arrêter en un point intermédiaire, mais nous n'aurions plus alors affaire au même mouvement. Il n'y aurait plus un mouvement unique de A vers B ; il y aurait par hypothèse, deux mouvements, avec un intervalle d'arrêt. Ni du dedans, par le sens musculaire, ni du dehors par la vue, nous n'aurions encore la même perception. Si nous laissons notre mouvement de A en B tel qu'il est,

---

[392] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 80.

[393] Hervé Diasnas, Propos recueillis lors d'un stage organisé par l'Association CIRA à Strasbourg en Janvier 1995.

nous le sentons indivisé et nous devons le déclarer indivisible"[394]. Si l'on va jusqu'au bout de la conception d'un mouvement divisible, alors, dit Bergson en détournant les arguments de Zénon d'Elée, on aboutit, en dernière instance, au paradoxe suivant : le mobile est immobile. Selon les arguments de Zénon d'Elée, dire qu'une flèche qui vole occupe à tout instant un point de sa trajectoire, c'est dire que la flèche est à la fois en mouvement (elle avance) et en repos (puisqu'elle est toujours dans l'instant-point). On aboutit à l'absurdité le "mobile est immobile" ou à cette autre absurdité d'un Achille, éphèbe, qui ne rattrapera jamais une tortue partie en avance sur lui. Ceci, en raison même de cette divisibilité de l'espace : Achille ne rattrapera jamais la tortue partie avant lui, car celle-ci aura toujours ce "point" d'avance, aussi infiniment petit soit-il. Renversant la conclusion métaphysique de Zénon, Bergson entend mettre l'accent sur l'aporie dans laquelle nous nous trouvons dès que l'on divise le mouvement en introduisant des fixités : en le découpant ainsi, on l'arrête donc on le rate. Ce que la conception mécaniste en décomposant le mouvement rate toujours, c'est le *passage* entre les positions, donc le mouvement même. Sur les planches photographiques de Muybridge et même sur celles, plus synthétiques de Marey, le mouvement reste toujours "entre" les photos, entre les positions-instants. Gilles Deleuze reprenant Bergson, résume notre propos : "vous ne pouvez pas reconstituer le mouvement avec des positions dans l'espace ou des instants dans le temps, c'est-à-dire avec des coupes immobiles… cette reconstitution, vous ne la faîtes qu'en joignant aux positions et aux instants l'idée abstraite d'une succession, d'un temps mécanique homogène, universel et décalqué de l'espace, le même pour tous les mouvements. De deux manières, vous ratez le mouvement. D'une part vous aurez beau rapprocher à l'infini deux instants ou deux positions, le mouvement se fera toujours dans l'intervalle entre les deux, donc derrière votre dos. D'autre part, vous aurez beau diviser et subdiviser le temps, le mouvement se fera toujours dans une durée concrète"[395].

Selon nous, ces considérations sur le paradoxe du mouvement divisé en point concernent aussi bien les conditions de possibilités d'une analyse du mouvement que les conditions de possibilités de sa production. Comme le dit Laban, au début de la préface

---

394 Henri Bergson, "La pensée et le mouvant", Œuvres, PUF, Paris,1959, p 1377.

395 Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Op. Cit, p 9-10.

de "La maîtrise du mouvement" : "Il se peut que le lecteur connaisse la célèbre histoire chinoise du mille-pattes qui, privé de sa liberté de mouvement, mourut de faim parce qu'on l'avait obligé à bouger en commençant par sa soixante-dix-huitième pattes dans un ordre déterminé. Cette histoire est souvent citée pour dénoncer la présomption qui essaie de donner une explication rationnelle du mouvement. Mais, manifestement, le pauvre insecte fut la victime de régulations purement mécaniques, et cela a peu de rapport avec l'art du mouvement dont le flux s'écoule librement"[396]. Le mouvement et d'autant plus l'art du mouvement impliquent la conception de la "durée ou du passage", comme du flux qui s'écoule sans interruption. Le geste aisthétique ne peut prendre place que dans une logique du "passage", de la continuité, de la fluidité. Néanmoins, nous remarquons donc et dans les pensées sur le mouvement, et aussi dans les corps, cette tendance à concevoir et produire un mouvement comme une suite de positions juxtaposées une à une… une tendance des corps et des perceptions au flux contrôlé. La pensée du "passage" ou le corps de "flux" ne vont pas de soi. "Ce passage, écrit Bergson, nous reculons indéfiniment le moment de l'envisager. Nous admettons qu'il existe, nous lui donnons un nom, cela nous suffit : une fois en règle de ce côté, nous nous tournons vers les positions et nous préférons n'avoir affaire qu'à elles. Nous avons instinctivement peur des difficultés que susciterait à notre pensée la vision du mouvement dans ce qu'il a de mouvant … si nous avons d'abord posé que l'immobilité peut être une réalité, le mouvement glissera entre nos doigts quand nous croirons le tenir"[397].

Nous insistons donc sur le fait qu'en dernière instance, le contrôle du flux aboutit à une impossibilité du mouvement, à une pose. Comme le dit Laban, "un flux réellement contrôlé est proche de l'arrêt absolu, mais l'arrêt absolu n'existe pas dans le corps vivant aussi longtemps que le cœur bat et que les poumons respirent"[398]. Puisque cette impossibilité du mouvement est donc elle-même impossible, le contrôle du flux aboutit alors, non pas tant à la pose mais à l'excès d'une "pause", comme le dit Laban. Cette pensée du "mouvement" contient donc en son sein une dimension de fixation, de "non-

---

[396] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 11.

[397] Bergson, La pensée et le Mouvant, Idem, p 1380.

[398] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit, p 259.

mouvement" voire une certaine apraxie corporelle.

Aussi, Diogène le Cynique entendait répondre à Zénon (qui par ses arguments voulait, au contraire, prouver l'impossibilité métaphysique du devenir et du mouvement)… en marchant. Le mouvement compris dans sa fluidité tombe-t-il du même coup, dans le domaine de l'in-analysable, dans le domaine de l'indicible ? Comme le dit Bergson, nous pensons, au contraire, que lorsque Diogène entend répondre à Zénon en marchant, "il était dans le vrai : son seul tort fut de faire le geste sans y joindre un commentaire"[399]. Quelles sont donc les caractéristiques de ce mouvement fluide, celui qui sait enjamber ?

Inséparabilité et précision du mouvement fluide.

Dans la logique du mouvement au temps nombré, la divisibilité du mouvement coïncide avec une immobilisation ou plutôt une immuabilité. Ce qui fait que la division du temps entre dans une aporie, c'est que cette division coïncide avec une fixation. Le propre de la conception de la science classique est de souder ensemble une opération de division, de distinction et de fixation. Le flux du mouvement est coupé par des points qui interviennent comme des arrêts. Or, selon nous et nous l'avons vu avec Trisha Brown, le propre du mouvement fluide n'est pas, inversement et du fait de sa continuelle mouvance, l'indivisibilité ou l'indistinction. Au contraire, le mouvement fluide ne cesse de diviser, ne cesse de distinguer mais cette opération de différenciation est décollée d'un arrêt, d'une coupe, fussent-ils momentanés. Avec cette différenciation fluante, nous rejoignons l'idée et la possibilité d'une *distinction sans fixation*, d'une *distinction sans séparation* coupante, que suit Deleuze en reprenant Leibniz :

"La matière présente donc une texture infiniment poreuse, spongieuse ou caverneuse sans vide, toujours une caverne dans la caverne : chaque corps, si petit soit-il, contient un monde, en tant qu'il est troué de passages irréguliers, environné et pénétré par un fluide de plus en plus subtil, l'ensemble de l'univers était semblable à "un étang de matière dans lequel il y a différents flots et ondes" (Leibniz). On n'en conclura pourtant pas, en second lieu, que la matière même la plus subtile soit parfaitement fluide et perde

[399] Bergson, La pensée et le mouvant, Œuvres complètes, Op. Cit. p 1380.

ainsi sa texture, suivant une thèse que Leibniz prête à Descartes. C'est sans doute l'erreur de Descartes qu'on retrouvera dans des domaines différents, d'avoir cru que la distinction réelle entre les parties entraînait la séparabilité : ce qui définit un fluide absolu, c'est précisément l'absence de cohérence ou de cohésion, c'est-à-dire la séparabilité des parties qui ne convient en fait qu'à une matière abstraite et passive. Suivant Leibniz, deux parties de matière réellement distinctes peuvent être inséparables…"[400]. "Une des thèses essentielles de Leibniz consiste à poser à la fois la distinction réelle et l'inséparabilité : ce n'est pas parce que deux choses sont réellement distinctes qu'elles sont séparables"[401].

On rejoint par là, ce corps de flux qui fait la danse de Trisha Brown, à l'instar de cette "fluidité" du mouvement qui est très souvent sollicitée dans l'ensemble des méthodes d'éducation somatique (toutes faites d'ailleurs de perception des "micros-mouvements", de ces "petites perceptions" chères à Leibniz). Là, en reprenant Laban, le flux est "libre" en opposition à un flux "contrôlé", entravé ou retenu, comprenant en son sein un mouvement-position. Par, ce que nous appelons "fluidité", on ne doit pas en conclure, d'une part à une perte de la matière, d'autre part à une indivisibilité qui la confinerait dans une a-structure, ni même à une "indistinction" virant à la confusion, ni encore à une "continuité continuelle" qui s'opposerait à la "discontinuité" de la logique du mouvement-point. Comme le dit Laban, "la qualité de l'effort du flux libre ne doit pas être confondue avec la sensation motrice de tout simplement continuer"[402]. De même, nous avons vu que la fluidité de la danse chez Trisha Brown n'exclut pas des mouvements discontinus ou non-successifs. C'est que l'on doit s'efforcer, pour comprendre ce concept de flux, et comme nous l'invite Deleuze-Leibniz, "de ne pas confondre continuité et contiguïté"[403]. Le mouvement fluide est un mouvement

---

[400] Gilles Deleuze, Le Pli, Leibniz et le Baroque, Op. Cit. p 8.

[401] Gilles Deleuze, Idem, p 144.

[402] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 112.

[403] Gilles Deleuze, Le Pli, Op. Cit. "N'y a -t-il pas contradiction entre la continuité de la variation infinie et la discontinuité du point de vue, et n'est-ce pas la même contradiction que beaucoup d'auteurs (à la suite de Kant) dénonceront chez Leibniz entre la loi de la continuité et le principe des indiscernables ? Il n'en est rien, si l'on s'efforce dès le début de ne pas confondre continuité et contiguïté. *Les singularités, les points singuliers appartiennent pleinement au continu, bien qu'ils ne soit pas contigus*", p 27-28.

continuel mais non pas au sens d'un aller de proche en proche. La propagation dont nous parlions à propos de la danse de Trisha Brown n'est pas une contiguïté mais une continuité. Dans la logique du mouvement-flux, il n'y a aucune contradiction entre la continuité de la variation infinie et ce qu'on pourrait appeler les "sauts" dans le mouvement, ce que Trisha Brown appelle les "mutations soudaines". Nous devons comprendre alors que cette discontinuité au sein de la continuité fluide ne donne lieu à aucune saccade. La saccade serait relative, comme le dit Laban, à une "action saccadée" désignée par un "flux interrompu", ce que fait proprement la logique du mouvement défini par la science. Dans la danse fluide de Trisha Brown, il y va donc d'une autre conception du rythme. Le rythme est généralement considéré comme existant par l'introduction d'une coupure, d'une interruption entre deux pulsions séparées. Or, le rythme-flux du mouvement fluide provient certes d'une division mais parce qu'elle renverrait toujours ailleurs, cette division ne serait pas une coupe immobile. La division, en ce sens, n'est pas une *coupure* mais une *pliure* : un pli sait différencier deux parties sans perdre leurs connexions, il se fait et se défait dans un rythme qui n'annule pas la fluidité : le rythme-flux d'un tissu au vent[404] .

Nous voulons aussi mettre l'accent sur le fait que la conception du mouvement définie par la science mécaniste suppose, intrinsèquement, une logique corporelle et perceptive. Nous corporéisons notre science… ou la science extrait les traits d'un mode de corporéité. La logique mécaniste suppose non seulement une interruption du mouvement, l'introduction de fixité en son sein, mais aussi une perception qui, de même, se fixe et se coupe pour percevoir. Cette logique suppose une distinction synonyme de fixation, ou d'interruption du flux du mouvement comme du flux de la perception. La logique du mouvement-flux, quant à elle, implique de considérer une distinction, qui serait elle-même, mouvante. Ainsi, la sensation tout en étant mouvante, mutante, est aussi une précision. La distinction se fait lien, pli et non pas coupure ; les

---

[404] Notons combien cette conception du rythme dans la fluidité intervient en contradiction avec quelques propos de Laban : "Un mouvement fluant, à l'intérieur d'un seul effort, n'a pas de rythme car il consiste en une seule émission de l'impulsion intérieure s'écoulant sans interruption" (Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 253). De même, la précision du geste est davantage caractéristique, chez Laban, du mouvement au flux contrôlé, et ne peut se concevoir, comme nous le faisons au sein du mouvement fluide : "Il est évidemment risqué d'utiliser un flux libre dans des actions qui demandent une extrême précision ou prudence…" p 252. Mais, ne s'agit-il pas, pour trouver une autre précision, justement "d'oser" une action fluide sans pour autant prendre des "risques" c'est-à-dire étymologiquement parlant, sans "couper" ("risque" du latin "resecare") ?

frontières de différenciation dans le mouvement (comme dans la perception) ne sont pas de séparation mais de communication. En cela, la différenciation est aussi une connexion, la distinction se fait sans séparation. Et la sensation, dans ce cadre procède d'une *différenciation-connexion*.

Nous pensons que c'est ce flux du mouvement, mais aussi ce flux de la perception que sollicitent, de façon principale et cruciale, les méthodes d'éducation somatique. Dans la plupart, il s'agit "de prendre conscience", de "différencier", de "porter l'attention" (Feldenkrais), d' "observer", de "penser" (M.Alexander) le corps et ses parties, mais on ne nous dit pas précisément de quelle "conscience", de quelle "attention", ni même de quelle "partition" il s'agit (en cela, les méthodes d'éducation somatique restent à doter d'un outillage conceptuel qui affirme plus justement leur propos). Or, c'est bien d'une profonde mutation de ce que l'on entend par "conscience" (et d'autant plus, par "raison" comme l'emploie M.Alexander !) qui a lieu. L'enjeu de ces méthodes d'éducation somatique vise à décoller l'analyser du fixer, la partition du morcellement, la précision de la "ratio-nalisation", la différenciation de la séparation. C'est pourquoi, elles suscitent des différenciations extrêmes dans la perception du corps tout en convoquant la globalité corporelle. La méthode Feldenkrais, par exemple, n'a de cesse de susciter la "différenciation" dans le mouvement en même temps que sa fluidité. Leur logique vise alors à convoquer une *localisation* qui ne soit pas une *focalisation* (une circonscription fixante) ; une localisation actuelle toujours en lien avec un global virtuel et mouvant. Il faut tenir pour symptomatique le fait que ces méthodes, qui semblent, à l'instar de l'anatomie, "disséquer" le corps en d'infimes parties (notamment les muscles et les os, mais aussi des organes jusqu'à la cellule), soient tenues pour être des méthodes "holistiques", sans que pourtant il n'y ait de contradiction.

C'est pourquoi aussi, toutes disent ne pas porter exclusivement sur un sens particulier, et notamment sur le sens kinesthésique. C'est, en effet, une remodélisation de toute l'activité sensorielle, de toute l'activité perceptive qu'il s'agit, dans le sens non pas tant d'une nouvelle modélisation mais plutôt d'une modulation, tellement il y va d'une conception fluidique de la perception et du mouvement. Au cours de cette pratique intensive, les pratiquants non seulement ne voient plus le monde de la même façon, mais aussi l'entendent, le touchent, le goûtent différemment, à l'instar qu'ils se meuvent autrement. Cette mutation sensorielle s'explique justement par le fait qu'aussi bien la

vue, l'ouïe, le toucher, le goût, l'odorat deviennent à même de différencier sans opérer des coupures.

On dit souvent que seul le sens de la vue offre une stabilité qui permet une mise en forme fixée et arrêtée, ce que ne permet pas l'oreille. Ceci est illustré, justement, par le fait que l'œil, par le mouvement alternatif des paupières, ne cesse d'introduire des coupures ; au contraire de l'oreille, qui ne pourrait pas se fermer, qui n'aurait pas de paupières qui coupent le sensible. Or, la perception coupante, lorsqu'elle correspond à un mode de corporéité, envahit l'ensemble des modalités sensorielles ; il y a des oreilles qui ont un système de clapet invisible, qui écoutent en fixant, circonscrivant un son et un seul. Il y a là autant d'espace nombré dans l'oreille que dans la vision, de même qu'il y a autant de temps divisé dans la vision que dans l'oreille. Ce qui diffère en nature alors, ce sont deux modes de conception et de corporéisation du temps et de l'espace : un espace-temps homogène, linéaire, coupé par des points et, un espace-temps hétérogène, courbé, qui ne cesse de se différencier en se reliant. Ainsi, les diverses conceptualisations mettent l'accent sur la notion d"'ouverture". L'ouverture consiste dans cette capacité de différencier sans couper, de se différencier sans se couper de la globalité sensible, c'est-à-dire sans l'anéantir. Au point-poing fermé et fixe dans la conception du mouvement comme de la perception se substitue le "point-poing ouvert", la main ouverte en quelque sorte[405].

Nous voyons donc le "flux" comme un concept central impliquant une conception fluidique du mouvement et aussi une conception fluidique de la perception : le concept de "sensation" peut advenir alors aussi bien pour sa mouvance qui lui est généralement accordée que pour sa précision qui lui est généralement refusée. Le sentir est aussi bien que le mouvoir précisément un différencier qui connecte. Cette compréhension du flux débouche sur l'avènement d'un geste, par excellence, aisthétique.

40531 Ce propos n'est pas sans corroborer la conception de Delsarte sur la valeur paradigmatique de la main pour définir un mode de corporéité. Parmi toutes ces observations minutieuses des gestes et des sentiments, il y en a une qui le fait connaître en dehors de son influence sur la danse moderne américaine : son analyse du pouce comme "thermomètre de la vie et de la mort". La volonté et l'énergie, remarque Delsarte, s'exprime chez Michel-Ange par le pouce tendu vers l'extérieur, comme ces femmes aimantes qui se penchant sur leurs enfants ; les cadavres des morgues (qu'ils fréquentent pour ces observations) ont au contraire le pouce tourné vers l'intérieur.

Fluidité et activité.

Nous envisageons ici combien ce facteur du "flux" est un concept-clef à l'avènement d'un geste aisthétique, combien sa valeur paradigmatique est aussi importante que celle du facteur "poids". La fluidité introduit une autre conception du rythme, une autre conception de la précision, et aussi, dans son lien avec un "laisser faire", un "laisser fluer", une autre conception de l'activité, à l'instar de la "sensation de poids". Le flux et le poids sont finalement corrélatifs : céder à la pesanteur, c'est du même coup laisser passer les flux et réaliser un corps-flux.

Selon la terminologie de Laban, le flux interrompu, coupé par des positions correspond à un "flux contrôlé". Il précise, en outre, que ce flux contrôlé est caractéristique des mouvements initiés de la périphérie du corps jusqu'au centre. Ainsi, l'action de "presser" au flux contrôlé "commence dans les mains, la tension relative à cette action se déployant vers l'intérieur, se poursuit dans les poignets et les avants-bras, puis dans la partie supérieure des bras, dans les épaules et, finalement, dans le centre du corps et le tronc. Tandis que, l'action de "fouetter" au flux libre, "effectué par les membres supérieures part du centre du tronc, se poursuit vers les épaules, les bras, puis finit dans les avants-bras et les mains"[406]. Aussi, selon Laban, "les mouvements prenant leur origine dans le tronc, centre du corps, puis se déroulant progressivement vers les extrémités des bras ou des jambes s'écoulent en général plus librement que ceux dans lesquels le centre du corps reste immobile quand les membres commencent à se mouvoir"[407]. En d'autres termes, ceux notamment qu'utilise Hubert Godard, le flux contrôlé semble lié à un mouvement "concentrique", tandis que le flux libre à un mouvement "excentrique". Le mouvement au flux contrôlé mettra donc l'origine du mouvement dans les parties dite distales, tandis que le mouvement au flux "libre" s'initierait dans les parties proximales. Or, ces considérations sur le flux sont à relier directement avec le contrôle musculaire que nous pouvons avoir sur les muscles

---

[406] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 45-46.

[407] Laban, Idem.

périphériques dits aussi volontaires, que le mouvement soit d'ailleurs excentrique ou concentrique. "Le flux (contrôlé) semble s'écouler à contre-courant vers la zone centrale du corps et dans une direction contraire à celle de l'action"[408] dit Laban. Il y va d'une retenue, d'une résistance, d'une lutte, d'un "contre" le mouvement plutôt que d'un "avec". Le propre du mouvement au flux contrôlé ou interrompu est d'actionner les muscles qui répondent directement à cette volonté de contrôle que sont les muscles périphériques. Ainsi, souvent, la "volonté", le "cortical", le "faire" ou la "volonté de faire" apparaissent, dans les méthodes d'éducation somatique, comme des obstacles. Dans une conceptualisation plus orientale, Hervé Diasnas, à la recherche de la fluidité d'un mouvement proche de ceux du Taï Ji, dit que "le propre du mental, c'est de fragmenter". La "volonté de faire" aurait alors cette tendance non seulement à induire une corporéité "ferme" selon le facteur pondéral, non seulement à limiter le mouvement à son résultat, mais aussi à introduire des coupures au sein du processus, donc à induire un flux "contrôlé".

Nous retrouvons encore par excellence une certaine logique du flux contrôlé dans cette conception du schéma sensori-moteur de la bio-mécanique :

excitation --------- action (but)

(avec entre les deux, ce temps de sélection, de contrôle de l'information sensorielle, et de coordination de la motricité).

Toute la corporéité semble investie par une activité de sélection, de fragmentation, de contrôle de l'information sensorielle par l'instance volontaire, ce qui réduit la sensation à un moyen et le mouvement à un résultat. L'ensemble du processus est "contrôlé" car fragmenté. Le mouvement est par excellence issu d'un action volontaire ; l'activité est volonté et la volonté est une instance coupante… c'est-à-dire, par excellence, rationnelle. La résistance au flux du mouvement et la résistance à l'action de la pesanteur, sont finalement de même nature. La volonté de "d'être debout" et la rationalisation de l'acte sont co-substantielles. De même que la logique de "contrôle" sur l'axe gravitaire induisait des "tensions", des"contractions" qui devenues habitudes anti-gravitaires devenaient des "douleurs", la logique de la "retenue" du flux contrôlé, introduit des fixations, des arrêts dans le flux du mouvement et dans le flux du sentir.

---

[408] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 112.

En cette dernière considération, les "tensions", les "arrêts" caractéristiques de l'acte contrôlé sont synonymes aussi d"arrêts" de la sensation, et donc "d'insensibilisations". La retenue du poids ou du flux impliquent des petites et imperceptibles mortifications. La corporéité est "ferme" comme un "point" fermé. Nous avons ici une certaine conception de l'activité (que nous verrons connexe à une certaine conception de la passivité).

Dans la corporéité fluide, comme dans la corporéité douce, l'activité ne procède plus d'un choix sélectif et excluant mais d'une connexion, d'une relation productrice de différenciation qui constitue l'activité énonciatrice même. Comme la douceur envers le facteur "poids" n'est pas synonyme d'affaissement, la fluidité n'est pas une mollesse. Elle est un savoir-faire, une façon de faire, un mode d'activité qui ne s'active qu'en se laissant activé. Aussi, le mouvement au flux libre, comme l'est caractéristiquement le mouvement de Trisha Brown ne suppose pas seulement, comme on pourrait le penser abusivement, le travail constant de la musculature profonde tonico-gravitaire dans son activité dite aussi "réflexe" de réajustement permanent mais aussi une utilisation de la musculature périphérique phasique. Comme le dit Stanford Makishi, danseur de la compagnie Trisha Brown, "on dit souvent que nous utilisons, dans cette danse, les muscles toniques… C'est vrai mais pas seulement. Les muscles périphériques sont extrêmement sollicités". La différence ferme-doux, contrôlé-libre ne réside pas tant, sur le plan physiologique, entre tonique-phasique mais bien sur une différence d'utilisation globale de la musculature toute entière, qui alors diffère en nature. Entre les deux attitudes (ferme/douce ; contrôlé/ flux libre), les muscles toniques aussi bien que les muscles phasiques changent de nature : alors que dans l'attitude ferme et contrôlée, ils concourent à un mouvement dans lequel dominent paradoxalement une logique de stabilité, un principe d'homéostasie, ce qui donne au mouvement une qualité, comme le dit Laban, de "contrainte limitative" (les muscles agonistes et antagonistes souvent se contredisent dans l'action en étant tous deux contractés ou relâchés) ; dans l'attitude douce et fluide, ils coopèrent selon une logique transformatrice, un principe, pourrait-on dire, d'"*hétérostasie*". Là, le mouvement cède à l'équilibre instable et fait de l'instabilité son équilibre. Ce principe *hétérostasique* donne alors au mouvement une qualité de "prolongation" infinie dans l'espace et le temps, d'où la création d'un espace-temps expansif.

Conséquences de cette interprétation des critères labaniens.

Les distinctions de Laban entre "ce qui lutte contre les facteurs moteurs" et" ce qui y cède" nous ont amené à concevoir, relativement à chacun des facteurs Espace, Temps, Poids, Flux, deux grands types de geste non pas complémentaires mais qui différaient en nature, c'est-à-dire plutôt qui s'excluaient l'un l'autre. Aussi, dans une considération transversale, nous pouvons concevoir une logique du mouvement et de la sensation qui tendrait à la production d'un mouvement dont la caractéristique extrême serait de lutter contre tous les facteurs moteurs (flux contrôlé ; poids ferme ; temps soudain ; espace direct), que nous désignerons comme une logique du *geste usage-usé* et une autre logique qui céderait à tous (flux libre, poids doux, temps soutenu, espace flexible) et que nous désignons comme une logique du *geste aisthétique*.

Avant de procéder à une description générale de ces logiques de la sensation et du mouvement, nous voudrions nous expliciter sur la caractère radical de cette distinction. Notre utilisation et notre interprétation de l'eukinétique labanienne relève finalement d'une radicalisation des principes posés par Laban. Plus qu'elle ne reste fidèle à sa dialectique, elle la détourne. En effet, cette grille labanienne trouve sa dimension heuristique doublement : d'une part, parce qu'elle dote, la lecture et la production qualitative du mouvement, d'un outillage conceptuel, d'autre part, parce qu'elle permet de concevoir chaque mouvement comme une combinaison spécifique de tous ces facteurs selon leurs "nuances" particulières ou leurs "éléments de l'effort". Une combinaison spécifique de plusieurs de ces huit éléments moteurs est donc observable, pour Laban, dans chaque geste. Or, lorsque nous radicalisons les implications incluses dans chaque élément de l'effort, nous mettons l'accent sur leur caractère mutuellement exclusif et contradictoire ; la "combinaison" revenant alors à associer des critères procédant selon deux logiques radicalement différentes voire incompatibles, à jouer entre deux logiques. Nous sommes conscients que notre radicalisation de la théorie labanienne, en quelque sorte, la tue, car elle entame franchement sa dimension ambivalente et combinatoire. Mais, la théorie labanienne nous intéresse autant par les outils heuristiques qu'elle énonce que pour le projet de corps dont elle nous semble porteuse. Or, ce projet de corps moderne réside, selon nous, dans ces dimensions d'un temps soutenu, d'un espace flexible, d'une douceur ou d'une légèreté du poids et d'une

liberté du flux. Aussi, la radicalisation des critères de Laban nous apparaît nécessaire par le fait même qu'elle dégage deux logiques du corps, qui si elles peuvent se combiner effectivement dans une logique tierce (logique ambivalente du geste), n'en sont pas moins complètement différentes. Il s'agit finalement, par cette radicalisation, de sortir d'une logique de l'ambivalence entre deux éléments désignés comme opposés et complémentaires, logique relative à la production d'un *geste affectif*, ou plus proche du geste aisthétique, d'*un geste poétique* ; logique de l'ambivalence relative d'ailleurs à l'expressivité de la danse labanienne. Il s'agit aussi de comprendre qu'en excluant, dans la définition du geste aisthétique, la fermeté pondérale, la directivité spatiale, la soudaineté du temps, le contrôle du flux, on ne perd rien… au contraire, on trouve une autre force du corps, une autre "direction" du corps qui n'auraient plus rien à voir avec le dirigisme, comme une autre manière de "contracter" ou de "relâcher" extrêmement variable selon le contexte où elles surgissent.

Nous engloberons donc ces appréciations selon trois logiques du mouvement et de la sensation : une logique du geste-usage (qui implique aussi le geste usé) ; une logique du geste aisthétique, et plus proche de la dialectique présente au sein de la théorie de Laban, une logique du geste affectif ou expressif.

Logique du geste-usage/geste usé.

Le geste-usage ou le mouvement-action.

Le mouvement est ici basé sur une volonté dé-terminée (et non pas transformatrice ou expansive) et procède selon le schéma sensori-moteur. Le corps apparaît comme un outil pour exécuter des fins et dans cette visée d'un résultat, il se finalise lui-même d'où l'effectuation de mouvements "finis", de mouvements "restreints". "Le flux contrôlé, dit Laban, combiné avec d'autres éléments de l'effort, disons fort (ferme) et direct, donnera au mouvement une qualité de contrainte limitative"[409]. L'action est tellement tendue vers un résultat pré-terminé, que l'espace et le temps est déterminé et compté en vue du plus direct et du plus court chemin. La logique du geste-usage comprend la notion d'efficacité dans l'espace et le temps ; l'espace-temps est un espace-temps pragmatique, déterminant des mouvements utiles, et d'autres inutiles, en vue de ce résultat. Nous sommes dans une logique de mouvement par excellence mécanique et utilitariste. Faire un geste, c'est s'utiliser, c'est s'usiter pour.

Cette logique de mouvement et de la sensation procédant selon le schéma sensori-moteur a dans son fondement la notion de "pré-vision". Pré-voir, c'est calculer le futur en prenant en compte les données du présent perçues sélectivement. L'écart de temps qui sépare la réception lié aux sens et l'émission liés aux muscles contrôlables permet la pré-vision du but. On voudrait ici insister encore sur la notion de fixité inscrite dans cette logique de corporéité. La pré-vision intervient en opposition avec l'accident imprévisible ; l'actant redoute l'inconnu qui déborde sa maîtrise. Aussi, cette logique est liée à l'instauration d'habitudes, d'attitudes répétitives.

Cette répétition du même est nécessitée aussi par le fait que le "contrôle" du corps supposant une sur-utilisation des muscles volontaires à fibres blanches, soit extrêmement fatiguant ; l'actant tend donc à économiser de la fatigue en automatisant ces actes, devenus alors proches du réflexe conditionné. La logique sensori-motrice suppose une prédominance du Même dans la variation. Ainsi, le behaviorisme ne peut que définir une finalité suprême du comportement que dans le "principe d'homéostasie". Dire que la finalité générale du comportement serait de maintenir un certain équilibre de

[409] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 112.

l'organisme dans le milieu, revient à donner la prépondérance à un équilibre "à tenir", à instaurer un impératif de constance dans le but de "sauvegarder l'intégrité de l'organisme". L'intégrité de l'organisme se trouve liée à une homogénéité, à une réduction de la déviance, à une notion d'invariance.

Nous avons vu qu'aussi, la mesure, le calcul que sous-entend le schéma sensori-moteur entraîne des immobilités comme des immuabilités dans le mouvement qui meut et qui mute : il y a cette idée du mouvement comme une juxtaposition de positions immobiles, il y a cette notion d'invariance qui se déplace quand même dans le geste-usage.

En résumé, nous dirons que cette logique suppose un mouvement conçu en vue d'une appropriation de la matière-objet (qui peut être son corps propre) par un acte perceptif et moteur qui dé-limite, circonscrit et ferme aussi bien l'organisme que le milieu et que cette perception-action, issu d'un entraînement culturel, a elle-même tendance à la répétition du Même.

Une autre caractéristique de la logique de ce geste-usage est de fonctionner selon un mode binaire ; d'être, comme le dit Deleuze, une véritable "machine binaire". L'actant, dans cette logique, se place toujours face au monde, face à un milieu. Si le geste-usage trouve ici son fondement dans la lutte avec le poids, le flux, l'espace, le temps, nous pourrions généraliser ce propos en disant que la lutte envers le poids, le temps, l'espace, le flux correspond à une lutte envers le monde tout court. Cette lutte ne se fait pas forcément sur le mode agressif du conflit, mais sur le mode mi-agressif de la confrontation. Toute l'énergie motrice se trouve dans la lutte d'un élément contre un autre. Dans ce règne de la binarité où tout est deux et se fait sur le mode de la confrontation, se dé-terminent le milieu et la personne, le "soi" et "l'autre", le dedans et le dehors où les termes sont mis dans un rapport antagoniste mais énergétiquement complémentaire. Cette logique du geste-usage se retrouve par excellence dans ce que Gilles Deleuze a appelé "l'image-action"[410] au cinéma : là, l'action entière est en fait une série de duels : duel avec le milieu, avec les autres, avec soi (d'où l'importance du champ, contre-champ et du montage alterné) ; duels entre les gentils et les méchants, entre la vérité et le mensonge, entre le progrès et le déclin. De même, sur ce fonds

[410] Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Op. Cit. p 196-265.

d'invariance (ou de désir du Même) intervient aussi son opposé : ce qui dévie l'actant du principe d'homéostasie… la contingence, l'accident auquel l'actant devra bien répondre. Intervient donc l'idée de la narration et du récit où l'actant dévié de son principe homéostasique enchaîne les réponses-actes comme autant de péripéties, jusqu'à un nouveau équilibre. Ainsi, le mouvement du récit mais aussi tout mouvement est conçu dans une dualité entre la position de départ et la position d'arrivée. Comme le dit Deleuze à propos du cinéma-action, la situation de départ et la situation finale forment aussi un couple duel impliquant une ligne d'action, un sorte de schéma sensori-moteur au niveau du film entier : on passe d'une situation générale perçue (S) à une situation modifiée (S') par une action décisive (A). Entre S et A, il y a nécessairement un grand écart qui ne peut être comblé que progressivement le long du film : le héros perçoit, sélectionne attendant le moment favorable où il recevra tout l'appui nécessaire à la réussite de son but et ensuite, dans un deuxième temps, lance, comme un jet, son action décisive. La logique du schéma sensori-moteur s'empare du film à tous les niveaux (comportements et divers mouvements des personnages qui tendant à résister à tous les facteurs moteurs de Laban, développement narratif mais aussi mode de conception et de production du film puisque le film est construit dans ses moindres détails avant d'être filmé). Cette image-action recèle de multiples "gestes-usage", de multiples gestes "fermes", "directs", "soudains" et "contrôlés".

Ces considérations sur le geste d'un certain cinéma nous amènent, par ailleurs et comme en écho, à rapporter ces propos véhéments de Dominique Petit, qui, parlant du geste de la danse contemporaine, disait "Là, on est vraiment aux antipodes du cinéma américain". Laban désigne la "pulsion d'action" par le fait que le flux s'absente dans le geste : "Nous parlons d'une "pulsion d'action" lorsque le flux reste latent et seuls les facteurs de poids, d'espace et de temps opèrent"[411]… "Le flux est généralement neutre dans nos actions"[412]. Le flux comme facteur reste dans l'ombre justement parce qu'il ne varie pas de "contrôlé" à "libre", et s'il n'est le fruit d'aucune fluctuation, la fluxion n'existe plus. La grande inconnue du geste-usage, c'est la fluidité. C'est la raison pour laquelle, a contrario, nous insistions sur la valeur de ce facteur. Le geste-usage se

---

[411] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 116.

[412] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit. p 259.

détermine, lui, davantage, dans un paradigme de la solidité. Le geste est ferme, rigide, droit car planté massivement sur l'axe gravitaire.
De même, la perception solidifie le monde, le circonscrit dans des ensembles déterminés. Ainsi, la restriction de l'espace et du temps des mouvements correspond aussi à une focalisation de la perception : l'image-action (comme le geste-usage) est basée sur la focalisation : caméra focalisatrice, focalisation de la perception du spectateur sur ce qui est utile à l'action, perception focalisatrice des personnages.
Le geste-usage en déterminant son objectif, en focalisant sa perception sur un élément invariant débouche à son extrême sur, ce qu'au théâtre, on appelle le "mouvement faux". Le mouvement paraît faux lorsque tout (son processus, son résultat) semble complètement décidé à l'avance. Tout est déroulé avant de se dérouler, tout est donné avant de se donner. Le sens du mouvement apparaît figé, tellement que le mouvement n'a plus aucun "naturel" et paraît mécanique. Le "mouvement faux" apparaît comme un extrême révélateur du geste-usage ; "mouvement faux" qui n'est d'ailleurs pas si éloigné de ce qu'on entend communément par "faux mouvement". Là aussi, c'est la valeur du processus pour celle du résultat qui est annihilée et qui est ici, à son extrême, génératrice de douleurs.

Logique de la reproduction du connu, de la régularité ; logique de la prévision ; logique de la perception focalisante ; logique progressive et finaliste ; logique binaire et excluante ; logique de la maîtrise, du contrôle, de la commande et du pouvoir (hiérarchie des corps et des parties du corps) président à cette logique du geste-usage (que nous pouvons aussi appeler "mouvement-action").

Le geste usé ou le mouvement-las.

Nous avons dit que cette logique du geste-usage implique le binarisme duel ; aussi, elle implique elle-même de se diviser en deux. Le geste-usage a lui-même un pendant, un opposé et c'est cela qui fait sa logique. Si, le geste-usage (ou le "mouvement-action") est de l'ordre du volontarisme, de l'ordre du faire, de la contraction musculaire tendant à une tension musculaire constante ; son opposé sera alors de l'ordre du rien faire, du

relâchement musculaire, de l'affaissement pondéral. Le revers de la médaille de ce geste-usage qui lutte contre tous les facteurs moteurs est le mouvement fatigué, abîmé, celui qui éteint sa lutte : le geste usé, le mouvement-las. L'hyper-sollicitation des muscles et spécialement ceux à fibres blanches comprend aussi leur usure, leur fatigue et leur extinction. La logique globale du *geste-usage/usé* sépare l'action de l'inaction, l'activité de la passivité, le travail actif des vacances, le faire du "far-niente" italien, l'action de la "relaxation".
Aussi, le geste usé se définit en simple opposition complémentaire avec le geste-usage :

geste-usage (mouvement-action)	geste usé (mouvement-las)
faire	rien faire
contraction musculaire	relâchement musculaire
hypertonicité	hypotonicité
situations limites	situations banales
événements concernants	événements peu concernants
signifiant	insignifiant
action décisive et décidée	action indécise
contrôle	incontrôle
catégorie de l'utile	catégorie de l'inutile
regard sélectif	regard perdu
geste dirigé vers un but	geste flou ; but vague ou vide

Entre le geste-usage et le geste usé, il n'y a pas de différence de nature mais de degré : à un plus-plus correspond un moins-moins, à un tout-faire, un rien-faire. Le mouvement selon la terminologie de Laban reste soudain, direct, contrôlé et résistant au poids, mais, pris par une immense fatigue, il a toutes ses caractéristiques mais à un degré moindre. Alors que le mouvement-action avait tendance à l'amplitude spatiale et à la vitesse temporelle, le geste usé réduit au maximum son effort : à des mouvements de grande amplitude se substituent des mouvements de faibles amplitudes, à la vitesse se substitue

la lenteur, à la fermeté, la mollesse. Le geste usé, lorsqu'il ne correspond pas simplement à un repos face à une activité, signe une *crise du geste-usage* (une crise du mouvement-action, comme Deleuze a pu parler de "crise de l'image-action"), une crise de l'impératif du "résultat" dans l'action. L'enchaînement entre l'excitation et la réponse du schéma sensori-moteur est mou, faible, relâché. Les perceptions et les actions ne s'enchaînent plus. Si la connexion sensori-motrice se fait, elle se fait mal, difficilement ; le mouvement bégaie, hésite, semble a-dirigé, l'espace-temps est non plus linéaire mais fragmenté, éparpillé en point divers. La corporéité semble davantage constater passivement, elle enregistre plus qu'elle ne réagit. A l'opposé d'une corporéité actrice, celle-ci semble n'être que spectatrice.

Nous avons là l'écueil d'un "travail des sensations" qui ne se définirait qu'en opposition au "travail des actions". Ainsi, dans cette opposition au geste-usage, actif, motivé, focalisant et que l'on peut référer au mouvement "formel" dont nous avons parlé, le danseur dans un "travail des sensations" peut être amené vers cette passivité qui exalte le pôle perceptif du schéma sensori-moteur. Là, les sensations visuelles, sonores, tactiles perdent leur prolongement moteur. Et ce relâchement des connexions sensori-motrices tend à faire rentrer le geste dans le domaine de l'imagination, non pas une imagination connectée au réel, mais une imagination fantasmatique ou hallucinatoire. Le prolongement moteur, faute de s'effectuer dans l'acte, s'effectue oniriquement, dans un virtuel pur. Malgré ce surplus d'image, la corporéité semble inhabitée, l'espace vide ; le mouvement est lascif ; le regard est celui de l'être absent et perdu qui ayant eu un but, n'en a plus.

Alors que nous remarquions avec Laban que, dans le geste-usage, le flux s'absente tellement le temps est soumis à ce régime invariant du temps linéaire, homogène et quantitatif, dans le geste usé, ce serait plutôt le facteur "poids" qui se neutralise. Le corps fatigué veut perdre ce poids lourd et ferme qu'il transportait. "Lorsque, écrit Laban, le flux remplace le poids, la pulsion peut être dite de "vision", car elle n'est plus supportée par un effort de poids actif (le poids s'estompe) et, par conséquent, son importance corporelle s'en trouve réduite"[413]. Cette "pulsion de vision" n'est pas sans

[413] Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit.p 116.

faire écho à la corporéité sans poids que crée l'arrivée d'un monde cybernétique où prime le "virtuel". Comme le dit Paul Virilio, "Les délais technologiques provoquant la téléprésence essaient de nous faire perdre définitivement le corps propre au profit de l'amour immodéré pour le corps virtuel… Il y a là une menace considérable de perte de l'autre, de déclin de la présence physique au profit d'une présence immatérielle et fantomatique. (…) La réappropriation du corps, dont la danse figure la résistance maximale, n'est pas simplement un problème de chorégraphie, mais un problème de sociographie, de rapport à autrui, de rapport au monde. Sinon, c'est la folie, c'est-à-dire la perte du monde et la perte du corps"[414].

Le "geste-usage" du monde mécanique trouve son pendant logique dans le "geste usé" du monde cybernétique. A la séparation actif/passif, correspond la séparation "monde actuel de l'action/monde "virtuel" de la seule "vision". Le "virtuel", dans cette acception courante, correspond alors littéralement avec un déracinement, une perte du corps et de son poids. Si la danse constitue une puissance extrême de résistance, c'est justement parce qu'elle insiste sur ces facteurs que cette logique double du "geste-usage/usé" neutralise : le flux et le poids (facteurs aptes à reconsidérer ces conceptions d'un espace-temps homogène et uni-dimentionnel, fut-il actuel ou virtuel). Néanmoins, et c'est la raison pour laquelle nous nous penchons aussi sur cette logique du geste-usage/usé, le corps du danseur n'est pas dénudé, comme par le pouvoir d'une baguette magique, de la prégnance culturelle de cette logique du geste-usage/usé. Aussi, en cherchant le geste dansant aux antipodes du geste-usage, il trouve alors ce geste opposé et complémentaire, ce geste usé (qui peut-être parce qu'il l'aura parcouru entièrement, l'emmènera ailleurs).

Le geste usé : tremplin pour un geste autre.

Dans le monde chorégraphique contemporain, lorsque la "sensation" s'oppose à la "forme", lorsqu'encore le "travail des sensations" investit la pratique chorégraphique, il est évident que cet autre piège de l'errance corporelle et mentale, est tout tendu. Au

414 Paul Virilio, Cybermonde ou la politique du pire, Op. Cit. p 44-45.

corps debout et verticalisé s'oppose le corps allongé, au corps en déplacement dans l'espace s'oppose le corps intensif et temporel, aux mouvements de grande amplitude s'opposent les mouvements de faible amplitude, aux mouvements rapides s'opposent les mouvements lents. Ainsi, voit-on les principales méthodes d'éducation somatiques privilégier les petits mouvements, la lenteur et les mouvements au sol. Même, si, en effet, avec ce geste usé, nous ne quittons absolument pas la logique sensori-motrice et la perception définie plus haut comme ex-proprioceptive, il n'empêche, que par le geste usé, c'est bien la logique de l'ordre impératif, de la commande à un levier, de l'espace-temps maîtrisée qui est mis à mal, sans pourtant être démantelée. Le travail au sol, les petits mouvements, la lenteur constituent des puissances quantitatives inévitables, pour le mode de corporéité occidental, à l'avènement d'une autre logique de corporéité. Nous les explorerons d'ailleurs, au cours de notre troisième commentaire, comme des "outils opérationnels" à faire advenir une logique autre. Le propre des méthodes d'éducation somatique toutes différentes qu'elles soient, est justement de ne pas escamoter, entre autres, cette puissance de la lenteur, du mouvement au sol, du mouvement de faible amplitude, de proposer un travail approfondi en ce sens, certes, dans un premier temps simplement opposé en quantité, mais dont l'enjeu est un profond changement de qualité dans d'hétérogènes quantités. Comprendre l'immense fatigue qui gît au sein du plus petit mouvement amène à rechercher des solutions de facilités qui supposent une remodulation corporelle. C'est bien ce trajet que nous constatons dans l'œuvre de Trisha Brown : ses premières pièces qui exaltent le mouvement banal et normalement insignifiant de la marche, qui exaltent, comme le feront les Accumulations, le corps allongé, aux mouvements petits et relativement lents (qu'un danseur de la Compagnie considère actuellement comme "vieillotes") apparaissent comme des passages nécessaires à l'avènement de la fluidité, de l'expansion, de la légèreté, de la précision, de la facilité de sa danse qui se déploie ensuite sur toutes les hauteurs de l'échelle quantitative : mouvements voisinant avec l'immobilité ou extrêmement extensifs et amples, mouvements lents mais aussi à la vitesse inouïe, mouvements se déployant dans un espace enfin pluri-directionnel (l'ensemble les directions tracées par le corps du danseur faisant de lui un oursin). Entre ces deux moments, nous n'avons pas affaire à des changements de quantités mais bien de qualité du mode entier de corporéité. La lenteur, le petit mouvement, le corps allongé, la perception du corps qu'utilisent les

méthodes d'éducation somatique apparaissent seulement comme des moyens physio-symboliques puissants et opérants en vue de faire advenir le changement même de ce que peut être ou signifier la lenteur, la perception, la faible amplitude ou le corps horizontal ; la bascule ontologique du faire/rien faire en "non-faire". L'incompréhension voire le rejet de beaucoup de danseurs français face à ces méthodes taxées souvent comme "trop intérieures" ou rendant le corps "passif" et "hypotonique", nous apparaît, au contraire, symptomatique de leur peur de "ne rien faire" comme de leur peur de "ne pas communiquer" et ne fait que mettre l'accent sur cette logique binaire et alternative dans laquelle prennent place les habitudes culturelles. Même si leur danse ne se déploie pas dans cette logique du geste-usage et du geste usé, nous pensons qu'elle en garde des traces significatives. Pour beaucoup de danseurs pratiquant les méthodes d'éducation somatique, ces moyens physio-symboliques sont des lieux de passage, auxquels d'ailleurs Trisha Brown et ses danseurs disent ne "revenir autrement que dans les commencements" afin que toujours la lenteur, la vitesse, l'amplitude petite ou grande, la position du corps selon l'axe vertical ou non, la proximité des corps ou non, bref toutes ses données simplement quantitatives, ne soient plus là où le corps culturel les attendait : codifiées. Au cours de la transmission à des danseurs d'une partie de la dernière chorégraphie de Trisha Brown Twelve ton rose, Stanford Makishi raconte la genèse de quelques mouvements : très souvent, au cours de la création, Trisha Brown modifie un mouvement, dans sa forme ou dans sa qualité dynamique, parce qu'elle le perçoit comme trop répertorié sémantiquement ; toujours et encore, Trisha Brown amène un mouvement ailleurs, toujours et encore, Trisha Brown démantèle comme s'il y allait du principe même de la création.

Logique du geste aisthétique.

Logique sensible et mouvante du pli.

De la logique du "sensori-moteur", nous différencions celle du "mouvement-sensation". La logique du "mouvement-sensation" opère une déconstruction du schéma sensori-moteur en mettant de la perception (ou sensation) dans le mouvement, et du mouvement dans la perception (ou sensation). Là, le geste est proprement aisthétique.

Entre la perception et l'action, il n'y a plus d'écart séparateur codifié comme dans le schéma sensori-moteur ; il n'y a plus ce trou d'où surgirait le symbolique, mais une inclusion, un entremêlement qui fait changer radicalement les notions de perception et d'action (et aussi, nous le verrons dans notre troisième commentaire, ce que peut être l'acte énonciatif). Ainsi, parce que le terme de "perception" est employé plus communément dans le cadre de cette logique sensori-motrice (comme "sensation transformée", car devenue focalisatrice et cernante), nous préférons généralement, comme l'emploie aussi les danseurs, le terme de "sensation". Le terme de "sensation" réfère davantage à cette mouvance transformatrice que nous pensons essentielle dans l'avènement de cette logique aisthétique. Par contre, il est souvent dépourvu de puissance différenciatrice ou symbolique, ou de potentialité active. C'est que toujours on fait surgir le symbolique ou l'acte d'une séparation et jamais d'un enjambement ou d'un pli spécifique. Dans la logique aisthétique où il n'y a plus d'écart, le mouvement comme la perception retrouve une extrême fluidité et se déploie selon une logique processuelle c'est-à-dire en prise avec "ce qui advient". Entre la sensation et le mouvement, il y a un pli, il n'y a plus un trou. Le pli ne suppose aucun écart et, en même temps, exprime cette possibilité de la différenciation possible entre deux parties qui restent en même temps connectées. Le pli n'est ni trou (catégorie de la séparation), ni même surface lisse, (catégorie de l'union), et échappe à l'alternative. Comme texture, il donne la pluri-dimensionnalité de la matière et sa mouvance. La caractéristique d'un pli est de changer, d'être lui-même fluide, ce qui n'est pas le cas d'un trou ou d'une surface lisse. "Dès que l'image-mouvement cesse d'être rapportée à un intervalle comme centre sensori-moteur, le mouvement retrouve son absoluité, et toutes les images réagissent les unes sur les autres, sut toutes leurs faces et dans toutes leurs parties. C'est le régime de l'universelle variation, qui déborde les limites humaines du schème

sensori-moteur, vers un monde non-humain où le mouvement est égal à la matière, ou bien vers un monde surhumain qui témoigne pour un nouvel esprit" [415] - Deleuze.

Coïncidence de la matière et de la sensation.

Il n'est pas étonnant que dans cette logique du geste aisthétique, les danseurs et chorégraphes mettent au cœur du mouvement, sa "matière", qu'elle soit la matière "eau", "air" comme chez Odile Duboc, ou la matière corporelle (os, muscles, ligaments, liquides…) comme chez Trisha Brown, ou la matière même de l'esprit ("The mind is a muscle" d'Yvonne Rainer). C'est qu'à terme, la logique inscrit la conscience, l'esthésie au cœur de toute matière, de même que la matière ne peut être pensée sans la sensorialité. La matière, sa texture, sa consistance, sa mouvance apparaissent comme le support de l'avènement de toute sensibilité… de même que la sensibilité apparaît comme constitutive de toute matière. Aussi, entre le monde matériel et la matière corporelle, il n'y a pas écart mais mille différences qui n'empêchent pas la connexion ou le rapprochement de se faire. Il y a toujours un pli virtuel-actuel entre la matière dite "vivante" et la matière dite "inerte". Ainsi, Trisha Brown relate de cette période de son corps en "devenir-objet", "pouvant répondre aussi bien comme du mobilier". Ceci instaure non seulement un devenir-mobilier de Trisha Brown mais aussi un mouvement inverse où le mobilier de son loft new-yorkais est aussi en devenir-substance corporelle, mouvante et pensante à sa manière spécifique. Une "Trisha" qui est en devenir-meuble ; un meuble qui est en devenir-Trisha : un pli, un devenir… toujours avec.

Logique ludique de la différenciation-connexion.

La logique du geste aisthétique implique une rencontre avec la matière parce que la matière aussi inerte soit-elle est conçue en devenir. L'élément exemplaire et paradigmatique pour toutes les matières, pour tous les autres corps, est celui de la terre, du sol : le sol devient mouvant non pas du tout au sens où il se dérobe, mais, au contraire, parce que, de sa mouvance, de sa malléabilité résultera qu'il ne se dérobe plus, qu'il soit un support sûr, confortable parce que pensé comme capable d'absorption et de conduction du choc. Le sol, la terre, le milieu sont pensés comme des *partenaires*. Par

[415] Gilles Deleuze, L'image-temps, Op. Cit. p 57-58.

cette logique aisthétique, l'être humain ne se place plus "en face" du monde mais dans le monde : in situ. Il ne lutte plus ou ne s'approprie plus le monde, il se plie avec lui, il s'y plie. Réaliser un pli singulier avec le monde. C'est bien ce pli des corps que nous allons voir à l'œuvre dans la logique aisthétique de la Danse Contact Improvisation.

Le pli provoque une circulation constante synonyme d'échange ; échange où il s'agit moins d'une "mise en commun" qui créait un point de fusion unitaire que d'un mouvement de différenciation qui ne rompt pas le contact, le devenir avec. Lorsque je me connecte, je me différencie ; lorsque je différencie, je connecte. Ce mouvement de différenciation crée une "distance", une "distanciation" qui pourtant ne s'exporte pas à un point extérieur fixé en surplomb. La différenciation-connexion a ce propre de créer un espace de jeu… création d'un espace de jeu, d'un espace combinatoire où tout segment est connectable avec un autre. On ne peut séparer la logique aisthétique d'une dimension ludique (dimension ludique de la danse de Trisha Brown, de la Danse Contact Improvisation mais aussi, et de façon privilégiée par rapport aux autres méthodes, de la Méthode Feldenkrais où l'on ne cesse de jouer à différencier ou à raccorder les segments corporels et à s'amuser de ce que cela fait). La dimension ludique nous apparaît vraiment constitutive de la logique aisthétique.

Texture du geste aisthétique.

Il faut considérer combien cet espace de jeu coïncide avec une logique de corporéité qui se construit en vertu d'un travail pour un autre projet de corps, autre corporéité dont les principaux éléments nous sont donnés dans les termes de ceux de Laban :

- poids doux : le corps cède tellement à la force de pesanteur que la force de réaction s'en trouve renforcée. Le corps est léger parce qu'il se fait comme un "lieu de passage" de forces à l'instar de cette matière qui l'environne (matière nœudale constituée par le sol et l'air). Traversé, il traverse.
- temps dilaté : la logique du geste aisthétique suppose une conception du temps équivalente à l'expression commune : "Prendre tout le temps". Le mouvement prend "tout le temps" que suppose son effectuation, il sait "s'attarder" sur les détails. Il implique une perception globalisante-localisante.
- expansion et courbure de l'espace (comme de la matière) : par une perception et un mouvement qui traversent et se laissent traverser, l'espace acquiert une épaisseur, une

pluri-dimensionnalité qui ne cesse de changer de dimension. La souplesse, la flexibilité et la "réversibilité" de la perception et du mouvement créent cet espace devenu plein, volumineux que d'aucuns, plus orientalistes, appellent aussi "espace vide" tant sa flexibilité résulte de son caractère compossible, tant il est espace du "jeu des possibles" (Alain).

- fluidité : la logique du geste aisthétique suppose, comme nous l'avons vu, une logique "hors de la rupture" générant un manque-à-être congénital. Elle implique au contraire une logique du nœud, du nœud coulant. Au trou, écart ou intervalle se substitue le lien, le pli qui différencie et relie, la fluidité.

Le geste aisthétique cède aux facteurs moteurs de l'espace, du temps, du poids et du flux mais ces facteurs ne sont pas donnés comme des absolus auxquels il faudrait se soumettre. Céder aux facteurs moteurs revient à épouser le monde, et l'épouser revient à devenir-avec… et donc à le réaliser.

Esthésie.

Le mouvement ainsi défini convoque en son cœur la sensation. Toutes ses caractéristiques générales appellent la sensorialité : un mouvement fluide, adaptable, flexible nécessite un corps-pensée qui est capable de se réajuster à tout instant, qui a cette capacité de se retourner (réversibilité) ; et cette adaptabilité n'est possible qu'avec une participation intense de tous les sens. Ainsi, les méthodes d'éducation somatique parlent d'un "raffinement sensoriel" concernant l'ensemble de la sensorialité. La dilatation du temps joue un rôle important dans cet accroissement de la capacité sensorielle tant l'on sait, par expérience, que le temps que l'on se donne accroît la sensibilité ; l'empressement ne vit pas, ne sent pas, se dirige tout droit vers son objectif. Mais, c'est précisément moins d'un "accroissement" sensoriel, d'une "augmentation du potentiel" (comme le dit Feldenkrais) dont il faut parler. S'il y a "raffinement sensoriel", c'est parce qu'un changement (en nature et non pas en degré) concernant la sensorialité elle-même, advient. La sensorialité acquiert les mêmes caractéristiques que le mouvement : douceur, fluidité, expansion multi-dimensionnelle, instabilité, flexibilité. La sensation convoque en son cœur le mouvement. La sensation est alors extrêmement globale et extrêmement locale, elle embrasse la globalité tout en se posant sur un infime détail. Il y va non pas tant d'une plus grande précision, mais plutôt d'une autre précision,

qui a tout même cet avantage (et pas des moindres) de coïncider avec l'immédiat et l'immanent.

"Travailler avec Trisha Brown, c'est être à l'école de la perception"-Irène Hultman. La danse est ici non pas basée sur l'apprentissage de "mouvements" comme on pourrait s'y attendre, mais sur l'apprentissage d'une aptitude à percevoir. Le mouvement apparaît indissociable, dans le même temps que son effectuation, d'un "sentir" le mouvement. Coïncidence de la sensation et du mouvement. Mais cette logique envahit l'ensemble de la corporéité ; la kinesthésie débouche directement sur une esthésie : "Vous entrez dans le travail de Trisha, continue Irène Hultman, votre corps se relâche dans le mouvement. Vous devenez plus précis, plus ouvert. Et chaque fois de plus en plus…", ce dans des domaines perceptifs variés, et notamment dans le domaine visuel : "Quand je suis arrivée dans la compagnie et que je regardais des tableaux, je voyais un certain nombre de choses… J'ai appris par expérience à percevoir des détails que je ne soupçonnais pas avant… Je peux maintenant percevoir sur un tableau beaucoup plus de choses qu'avant. A force d'entraîner vos yeux à voir tous ces détails, vous entraînez aussi votre perception et votre esprit. Je suis devenue plus sensible. Trisha, c'est vraiment l'éveil de la perception"[416]. La précision perceptive est telle parce qu'elle se fait fonction d'une préciosité de l'espace, du temps, du corps. Tout devient extrêmement précis, car extrêmement précieux. Le monde, le corps deviennent des cristaux… fragiles mais en même temps susceptibles, nous le verrons, de faire plier les matériaux les plus durs.

Le repos au cœur du geste, "l'équilibre instable".

Le geste aisthétique au lieu d'opérer une séparation entre le faire et le rien faire, inclut en son sein le repos… d'où cette similitude avec le "non-faire" oriental. Lorsque Trisha Brown (à l'instar des méthodes d'éducation somatiques) convoque le "facile", c'est-à-dire ce qui agit facilement, elle appelle ce mouvement à la fois très vif et reposant. Ainsi, les pratiquants de la méthode Alexander (en vertu de la méthode de l'Ideokinesis d'Iren Dowd…) proposent des exercices de "repos actif". Nous sommes toujours très loin de la "relaxation" relative à la logique d'un geste usé (techniques de relaxation dont

[416] Irène Hultman dans "Entre les images", "Trisha Brown", Lise Brunel, Op. Cit. p 82.

nous ne remettons pas en cause les effets salvateurs puisqu'ils procèdent justement d'une logique non pas de vie mais de survie : mais néanmoins et, par là même, ils ne peuvent être que dépendant d'un temps dé-terminé, donc temporaires). Le propre du geste aisthétique est d'inclure en son sein le repos. Quand le repos est mobile… "Le mobile du repos" (1995) de Christiane Blaise, chorégraphe grenobloise justement proche de l'univers aisthétique d'une Trisha Brown, mettait en acte cette utopie du "repos, non pas comme point d'arrivée, mais comme le départ pour le mouvement". "Le repos mobile, écrit-elle, celui qui donne la juste tension au monde, me rend la durée et fait s'épanouir les sens. J'écoute, je goûte, je caresse pour retrouver une force de voir. Désir que le repos fasse vivre, qu'il aide à manger et à boire, à marcher lentement puis à courir"… jusqu'à atteindre une extrême vitesse. "Si je désire la vitesse, continue-t-elle, ce n'est pas celle qui gaspille, engendre l'hystérie, le discours, cette idée bavarde et publicitaire. J'aime cette idée d'une autre rapidité qui fait virevolter l'esprit dans une abondance de pensées, d'images et de sensations spirituelles. Car la vitesse, que je la voie ou que je l'éprouve, me transporte et me plonge dans un plaisir extrême"[417]. De l'immobilité à la vitesse inouïe, il y a cette même trame ou texture corporelle, celle de la tranquillité de "l'équilibre instable".

Dans le geste aisthétique, il n'y a plus cette dépense énergétique très coûteuse de recherche de l'équilibre. La logique le *trouve* et ce, parce que justement elle l'inscrit, sans paradoxe, dans un déséquilibre constant : d'où l'importance de cette notion consubstantielle à cette "esthétique" d'"équilibre instable". Le déséquilibre provoque l'équilibration non pas comme un résultat mais comme un processus. Cet équilibre ne suscite pas de tensions mais génère la lucidité, la souplesse, le repos actif. L'équilibre instable n'a pas de point fixe, ni de centre unique ; il a des supports-centres multiples et hétérogènes. Là, le déséquilibre n'est pas un obstacle à la lenteur ou à la vitesse. C'est pourquoi l'extrême lenteur et l'extrême vitesse peuvent apparaître : parce que les mouvements rapides ou lents savent toujours tirer du déséquilibre de nouveaux sols qui les portent tranquillement. Si, la logique aisthétique inclut la notion de "risque", comme on le dit souvent, ce n'est jamais, comme le rappelle justement Stanford Makishi, "de risques éperdus". Jamais le corps ne se met dans des situations dangereuses, périlleuses.

---

[417] Christiane Blaise, Dossier de presse du "Mobile du Repos".

Au contraire, sa capacité est justement de savoir les éviter, de les esquiver. Aussi, plutôt que de parler de "risque", et d'autant plus qu'en ses racines étymologiques (du latin "resecare" : "couper" ou du grec "rhizikon" : racine), le "risque" ré-exprime l'idée de la coupure-lien, vaudrait-il mieux parler de la propension du geste aisthétique à oser dans une audace et une hardiesse sereines.

Force du geste aisthétique.

On a dit que le corps que crée Trisha Brown était un "corps désarmé"[418] en opposition justement au corps armé de la logique du mouvement-action ou du geste-usage. Or, il est important de dire que ce corps n'est justement pas vulnérable. Il a cette puissance de dissoudre l'attaque, il a la puissance de l'esquive ou la puissance de la fuite de Laborit[419] ; ce qui fait l'extrême force de sa fragilité. Ce corps est "armé" au sens étymologique du terme parce qu'il a d'autres bras ; non pas, il est vrai, ceux qui saisissent et qui serrent de force, mais des bras aux segments ouverts, esquivant tout danger mortifère (que ce soit la mortification que génère la fusion ou la séparation). Alors même que la non-violence, la non-agressivité soient tenues pour impossibles dans le texte psychanalytique, ou même que le geste reposant soit renvoyé au rêve ou à l'utopie, ces corps dansants permettent d'entrevoir qu'un corps non-violent et puissant est possible. Ce corps est de l'ordre de la puissance de la "non-violence" de Gandhi, mouvement complètement unique sur le plan historique. Ceci permet l'ouverture de perspectives qui, sans pourtant être nouvelles en elles-mêmes, restent encore à découvrir… en d'autres dates, en d'autres lieux.

Création.

Le mouvement convoque au cœur de son effectuation la sensation. De même, la sensation convoque en son cœur le mouvement : "mouvement-sensation "ou geste aisthétique. En cédant à tous les facteurs moteurs et sensibles, le geste aisthétique est de l'ordre de la réceptivité active (et non pas de la réceptivité dans le sens d'un simple

---

[418] Hubert Godard, Le déséquilibre fondateur, Le corps du danseur, Épreuve du réel, Revue Art Press N° Spécial 20 ans, 1992, p 143.

[419] Laborit, Éloge de la fuite, Éditions Robert Laffont, Paris, 1976.

enregistrement comme nous l'avons vu avec le geste usé). Là, réception et action s'entremêlent comme pris dans un tourbillon circulatoire. Cette réceptivité ("l'écoute") et cette activité changent alors de nature et deviennent toutes deux à la fois caractérisées par leur propension réalisatrice et créative.

La logique aisthétique est de l'ordre de la non-reproductibilité, de la fugacité d'une situation vécue. Lorsque le pli se substitue à l'écart, il n'y a plus de pré-vision d'un résultat mais sensation du processus dans lequel s'inscrit à chaque moment un projet. Le projet se mêle avec "ce qui advient". Nous sommes ici plus proche de ce que les sportifs appellent une "anticipation" ou ce que l'ésotérisme appelle la "divination". Dans le contact d'un processus c'est-à-dire en étant dans le processus du contact, on "sent" ce qui se projette sans pour autant que cette sensation s'inscrive dans le régime binaire du vrai et du faux. Le geste aisthétique n'est pas à proprement parler imprévisible mais simulatoire, pour reprendre ce terme de Michel Bernard, et c'est en cela qu'il est particulièrement créateur. La sensation devient réalisatrice, c'est-à-dire créatrice de réel.

"Neutralité" du geste aisthétique et affectivité.

Aspects multiples de la notion de "neutralité".

La "neutralité" est un terme qu'emploie Trisha Brown pour parler du mouvement qu'elle crée. Nous aimerions revenir sur ce concept qu'emploient également les méthodes d'éducation somatique. Comme le dit Sylvie Fortin, "les éducateurs somatiques travaillent dans le sens d'une réorganisation globale de l'expérience et favorisent un type de travail qui s'inscrit dans une recherche de polyvalence motrice et de neutralité corporelle"[420]. Qu'est- ce que cette "neutralité" convoquée au cœur du geste aisthétique ?

On l'a vu, pour Trisha Brown et pour les pratiquants du "body work", la neutralité s'inscrit tout d'abord dans un processus de dévalorisation : il s'agit de ne pas juger le mouvement en des termes "convenable-inconvenable" c'est-à-dire, impliquant son rapport et son évaluation à un résultat pré-déterminé qui serait atteint ou non. On pourrait alors référer cette neutralité du domaine chorégraphique à la "suspension" de toute axiologie présente dans la phénoménologie husserlinenne. Husserl parle également de neutralité impliquée dans l"'époché" : cette suspension de jugement issue d'une attitude désintéressée d'un résultat pratique ou théorique. En cela, il est certain que les danseurs prennent une attitude phénoménologique : ils tendent à mettre hors jeu la domination de l'entendement objectivant, à mettre l'accent sur le phénomène même du mouvement en y faisant "retour", c'est-à-dire en dehors des données immédiates et habituelles de la préoccupation et de la représentation, en dehors des contenus de l'expérience pratique habituelle des "gestes-usage". Mais, il n'y va pas, dans le monde chorégraphique, simplement d'une consigne méthodologique mais bien d'un véritable "désapprentissage" d'un certain mode de fonctionnement corporel (Feldenkrais, Alexander). La neutralité qui concerne pour les danseurs aussi bien une attitude de pensée qu'une attitude de corps, ne peut se faire sur un claquement de doigt ; personne plus que ces danseurs, ne peut mieux tenir en suspicion les détenteurs d'une suspension soudaine et durable et d'une phénoménologie facile ou "naturelle". Comme le disait

[420] Sylvie Fortin, "L'éducation somatique et la formation en danse" dans Nouvelles de Danse N° 28, Été 1996, Contredanse, Bruxelles, p 19.

Irène Hultman, "travailler avec Trisha", c'est "être à l'école", autrement dit, danser, c'est être dans une situation constante d'apprentissage, ce, aussi bien dans le processus de l'élaboration d'un spectacle, qu'en dehors de toute production explicitement chorégraphique. Il y va d'un sentir, certes, mais d'un sentir qui s'apprend, se travaille au cours de toute expérience. Aussi, cet aspect de "travail corporel et perceptif" n'est pas sans changer ce que ces danseurs entendent par le terme de "neutralité".

Là, le mouvement neutre procède moins d'une "suspension" des habitudes que d'une profonde transformation inscrite dans la durée, d'une profonde mutation de ces habitudes en de nouvelles qui, alors, se définissent autrement. Le désapprentissage suppose un réapprentissage et entre les deux ce que veut dire "apprendre" change également[421]. Inscrites souvent au départ dans le champ de la thérapeutique, il est révélateur que l'ensemble de ces méthodes aient défini, très rapidement, leur champ d'application dans le domaine de l'éducation. Le mouvement neutre n'est pas un mouvement en deçà de toute intentionnalité ; il est une intentionnalité qui contient en son cœur la déviation ; une intentionnalité actuelle qui contient en son cœur une pluralité de déviations virtuelles.

Ces méthodes pour la plupart accordent une place de référence importante à la posture debout. La posture debout apparaît comme la posture de base, comme la posture-clef dans laquelle se recherche une certaine "neutralité". La position debout est en effet la position la plus simplement significative d'une organisation tonico-gravitaire. Dans le cadre de cette posture, la neutralité se voit synonyme "d'alignement" neutre, c'est-à-dire d'une organisation tonico-gravitaire dans laquelle ne serait pas pré-inscrit une action, et encore moins l'angoisse et les tensions musculaires. Or, au sein même de cette position immobile et apparemment vidée de toute intention, c'est une *modulation* du substrat profond de l'organisation tonico-gravitaire qui est recherchée, et qui doit être effective dans toute autre posture ou mouvement. La position neutre est une modulation, une

---

[421] Matthias Alexander parle de "nouvelles habitudes acquises". Feldenkrais parle également de nouvelles habitudes conscientes qu'il définit comme suit : "Ce genre d'apprentissage en pleine conscience est terminé quand le nouveau mode d'action devient automatique ou même inconscient, comme le font toutes les habitudes - l'avantage d'une habitude acquise par la prise de conscience est la facilité avec laquelle une nouvelle prise de conscience peut être provoquée, si la confrontation de l'habitude avec la réalité montre un manque d'ajustement ou une inadéquation, et ainsi permettre de réaliser un changement nouveau et plus efficient". Moshé Feldenkrais, "Esprit et corps" dans La Méthode Feldenkrais, Bulletin édité par l'Association des Praticiens de la Méthode Feldenkrais, Espace du Temps Présent, Montpellier, 1994, p 13.

instabilité. Si la posture verticale est certainement la plus opérationnelle dans la méthodologie et la plus significative, il serait, selon moi, réducteur de cantonner la dimension de neutralité à cette position verticale, qui pourrait apparaître vidée de toute intentionnalité alors qu'elle en a une : celle qui s'exprime dans le simple fait d'être debout en équilibre instable. Même si la position verticale a valeur de paradigme, la neutralité, dans la logique du geste aisthétique, ne peut être associée à une pure virtualité sans actualité. Cette actualité sensible a justement en propre cette spécificité d'inclure en son acte, la dimension de la déviation possible ("réversibilité" de Feldenkrais). J'entends ici mettre en garde contre le danger d'inscrire cette posture verticale comme un fond neutre d'intentionnalité, comme une pure virtualité de laquelle surgirait l'acte. C'est justement le propre et le problème de la phénoménologie qui, elle, tend à inscrire la neutralité dans un "ordre naissant" de la nature, dans un "monde sans familiarité" qui se situe "en deça de toute humanité constituée". Là, la neutralité se définit comme un fondement "muet" duquel s'édifie toute culture et tout savoir régional de l'étant. Or, au contraire, il s'agit d'insister sur le fait que ce "mouvement neutre" est toujours régional, toujours actuel, c'est-à-dire un acte spécifique et orienté. La spécificité de cet acte "neutre" réside alors dans le fait de ne pas supprimer du même coup la globalité du paysage qui est susceptible de faire varier la région. Nous relevons, néanmoins, une tendance (phénoménologique) dans la kinésiologie d'Hubert Godard lorsqu'elle crée le concept central de "pré-mouvement". "Comme l'on fait remarquer Rudolf Laban, Erwin Straus et d'autres, la posture érigée, au delà du problème mécanique de la locomotion, contient déjà des éléments psychologiques, expressifs, avant même toute intentionnalité de mouvement ou d'expression. Le rapport avec le poids, c'est-à-dire avec la gravité contient déjà une humeur, un projet sur le monde. (…). Nous nommerons "pré-mouvement" cette attitude envers le poids, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter"[422]. Si, bien sûr, nous ne remettons pas en cause, bien au contraire, la valeur paradigmatique et éminemment opérationnelle de la prise en compte de l'organisation tonico-gravitaire au travers du concept de "pré-mouvement", il nous apparaît néanmoins contradictoire de situer la fonction tonico-

[422] Hubert Godard, Le geste et sa perception, dans "La Danse au XXème siècle" de Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Paris, Bordas, Octobre 1995, p 224.

gravitaire dans une "pré-intentionnalité" alors même que les spécificités de cette organisation signent une conception de l'intentionnalité même… si, comme le souligne Hubert Godard, par la présence tonico-gravitaire, les "aspects expressifs" sont repérables, "avant l'expression", si le caractère intentionnel se dessine avant le geste intentionnel, alors l'avant et l'après sont faits de la même substance… ce qui fait tomber du même coup, les notions d'antériorité et de postériorité incluses dans le concept de "pré-mouvement". Lorsque les méthodes d'éducation somatique convoquent au cœur du geste la fonction tonico-gravitaire et mettent, ainsi, au cœur du travail le "pré-mouvement", elles opèrent en fait une transformation profonde de la signification accordée au terme "d'intentionnalité", comme à celles d'un "geste" ou d'un "acte". L'intentionnalité n'est plus une "exécution" induisant une commande volontaire directe même dans le cadre d'un supposable "post"-"pré-mouvement". Le mouvement entier, voire tout mouvement procède alors d'une in-directivité qui envahit toute la sensorialité et la motricité. Le mouvement n'est ni réflexe, ni volontaire mais indirect, incitatif. En cela, il définit une orientation, une *ligne* de vue, une direction, une précision, un sens (que ce soit dans le micro ou dans le macro-déplacement). Cette "intentionnalité" où réside la neutralité a cette spécificité d'introduire la modulation, l'instabilité, la réversibilité virtuelle au sein de toute "position", de tout "point" de vue ou de toute "prise" de parole (la neutralité n'est pas forcément "muette" ; le mouvement neutre n'est pas un mouvement de l'in-fans).

On voit, ici, dans ce contexte des méthodes d'éducation somatique, que la neutralité a essentiellement à voir avec l'adaptabilité, la modification fluide, la modulation, la réversibilité du mouvement en puissance, l'ouverture du corps comme de la pensée. La sphère de la neutralité n'est pas une sphère a-culturelle ("naturelle"), bien au contraire, elle semble viser une compréhension de la culture dans toute sa diversité et sa mouvance, et s'avance, de même, comme une réalisation culturelle. Elle procède de nouvelles habitudes acquises par un apprentissage sans fin. A une "habitude" de mouvement se substitue une habitude de mouvement adaptable ; à l'habitude répétitrice, une habitude différentielle d'adaptabilité, une habitude spécifiée par sa puissance à être tournée sur l'ouvert. On pourrait dire une habitude de changer les habitudes, une habitude de la transformation.

L'apprentissage ne procède plus d'une stratification d'éléments ingurgités par

accumulation dans l'idée d'une auto-valorisation mais d'un goût, d'une curiosité, d'un plaisir pour ce qui se modifie, se transforme. Au savoir-savant se substitue le savoir-saveur. Ainsi, l'esprit-corps curieux croît. C'est ce qui fait dire, par exemple à Feldenkrais, que "la vieillesse commence avec la limitation -que l'on s'impose- de ne plus former de nouveaux schémas d'organisation corporels"[423]. Pour Feldenkrais, une personne "mature" adapte son comportement aux situations présentes, en modifiant ses schémas pré-existants, formés par l'expérience antérieure ou en en élaborant d'entièrement neufs. La maturité est signe d'une instabilité étrangement bien réglée. Aussi, le mouvement neutre est une actualité pleine de potentialités virtuelles, virtualité inscrite au sein même des tissus corporels. La neutralité se base sur une malléabilité de la pensée et du corps, sur cette "plasticité" qui commence seulement actuellement à faire l'objet d'explorations systématiques, dans le domaine scientifique, autour du concept de central et récent de "plasticité" du cerveau, de malléabilité du fonctionnement cérébral qui, s'adaptant, crée des connexions nerveuses nouvelles.

Dans cette recherche du mouvement "neutre", il n'est pas rare que la neutralité se définisse selon une neutralisation des affections et des expressions. La danse post-moderne américaine se définit justement en opposition avec la charge affective et expressive que la danse moderne donne au mouvement. Viser une neutralité des muscles tonico-gravitaires, c'est-à-dire de ces muscles qui catalysent encore plus que les autres l'état affectif et émotionnel, revient aussi à viser une certaine neutralité affective. Ce qui va se transformer encore par ce processus de neutralisation, c'est la définition même de "l'affect".

Logique du geste affectif ou du mouvement-affection.

Entre la raideur, l'exiguïté du mouvement-action et la douceur, l'ouverture du mouvement-sensation, nous définissons un mouvement hésitant que nous appelons "mouvement-affection". Entre la lutte contre les éléments du geste-usage et le con-sentement du geste aisthétique, il y aurait ce geste qui tend à con-sentir, par certains côtés, mais en même temps, par d'autres, continue de s'affronter : le geste affectif.

---

[423] Moshé Feldenkrais, "Esprit et corps", Op. Cit. p 12.

Qu'est-ce que l'affection en terme de mouvement ? Le danseur expérimenté sait bien que plus son désir d'aller vers est grand et qu'en même temps il y oppose un mouvement de contre-désir, alors plus son mouvement sera affecté. Un mouvement affecté est un mouvement contradictoire qui va vers tout en se retenant ou en étant retenu dans ce mouvement. C'est dans ses termes de "retenue" que Vicente Saez, chorégraphe espagnol contemporain, définissait le mouvement affecté : "Ne retiens pas le mouvement sinon tu le fais affecté"[424].

Bergson dit que "l'affect est une tendance motrice sur un nerf sensible". L'affect compris comme une é-motion est, en effet, de l'ordre du mouvement ; il met en mouvement. Mais, si nous tentons de caractériser ce mouvement, nous dirons qu'il a à la fois une tendance à la fixation et une tendance au flux ininterrompu. Le mouvement-affection trouve sa définition dans une certaine gestion du poids, du flux, de l'espace et du temps, qui justement, en reprenant ici textuellement la logique labanienne, le fait varier entre les modalités "ferme/doux", "contrôlé/libre", "direct/flexible", "soutenu/soudain". En d'autres termes, si l'affection est un mouvement, ce n'est pas un mouvement tel que l'on a défini dans la logique aisthétique : ce n'est pas un mouvement qui ne résiste aucunement à la pesanteur, prenant complètement le temps de son effectuation, flexible dans l'espace et au flux coulant ; ce n'est pas un mouvement fondé sur la compétence des sens, pacifié, consentant, souple, adaptable et vif. Le mouvement affectif est quelque chose, qui parce qu'il entre dans le domaine sensible définie comme une sensibilité, se met timidement en mouvement, en marche vers la mouvance continuelle du geste aisthétique tout en gardant certaines fixités du mouvement actif et contrôlé du geste-usage. Il est une combinaison d'Avec et de Contre. C'est par excellence un mouvement mixte voire mitigé qui, par certains côtés, "lutte" contre les facteurs moteurs de l'espace, du temps, du poids, du flux et à la fois désire et tente d'y céder : esquisse d'abandon qui conserve un zeste d'accroche. Entre le mouvement-action et le mouvement-sensation, le mouvement-affection a une "tendance motrice" mais seulement une tendance. Alors que le geste-usage avait un flux saccadé, le geste aisthétique un flux coulé, le geste affectif a un flux "intermittent" (Laban), tremblé, oscillant, frémissant. Mouvement tremblé où il y a toujours quelque chose qui part par

[424] Propos recueillis lors d'un stage avec Vicente Saez organisé, à Lyon, par Le Creuset à la Maison de la Danse.

certains côtés et quelque chose qui se retient, par d'autres ; mouvement frémissant où il y va d'une projection mais aussi d'une subtile retenue.

Si on loge généralement l'affectivité et l'expressivité au niveau du visage, c'est parce que, comme le dit Deleuze, "le visage est cette plaque nerveuse porte-organe qui a sacrifié l'essentiel de sa mobilité globale, et qui recueille ou exprime à l'air libre toutes sortes de petits mouvements locaux que le reste du corps tient d'ordinaire enfouis". Le visage paraît le lieu même de l'affectivité dans le sens où justement l'affectivité est "une série de micros-mouvements sur une plaque nerveuse immobilisée"[425]. Le mouvement affectif se situe toujours entre deux formes contradictoires, les négociant dans une sorte de compromis : là, en ce qui concerne le visage, entre la plaque-contour immobile et le mouvement transformateur des petits traits intenses.

C'est le propre du geste affectif que d'osciller entre deux opposés, de comprendre en son acte une certaine hésitation. Cette remarque qui porte sur le mouvement n'est pas contredite justement par ce qui peut caractériser généralement le courant esthétique expressionniste. La vague expressionniste oscille constamment entre deux tendances qui à la fois visent une coalition et en même temps se heurtent : entre la tradition et la modernité dans l'art européen du début du siècle, entre l'individu et le groupe, entre le réalisme et l'irrationnel, entre l'ombre et la lumière, etc.

C'est aussi ce geste affectif que l'on retrouve d'une autre manière dans la danse moderne américaine de Martha Graham où les principes fondateurs delsartiens montrent bien cette alternance entre une fermeture et une ouverture… le "contract/release" grahamien.

Lorsque cette oscillation se fait de plus en plus imperceptible, lorsque, par là même, elle tend à se rapprocher davantage de la logique du geste aisthétique, comme nous l'avons vu dans la danse d'Odile Duboc, (comme il serait intéressant aussi de le démontrer pour la danse de Humphrey-Limon), c'est moins de "geste affectif" dont nous pouvons parler que de "geste poétique". Là, la coupure se transforme en une "charnière", charnière proche du pli mais ne coïncidant pas avec lui.

Le texte de Kleist, "Sur le théâtre de marionnette" apparaît aussi essentiel pour nourrir notre propos sur l'affection. Le danseur du texte de Kleist définit précisément l'affect en

---

[425] Gilles Deleuze, L'image-mouvement, Op. Cit. p 126.

terme de mouvement. "L'affectation apparaît, comme vous le savez, au moment où l'âme (vis motrix) se trouve en un point tout autre que le centre de gravité du mouvement (...) vous n'avez qu'à regarder la P…, poursuivit-il, quand elle joue le rôle de Daphné et que, poursuivie par Apollon, elle se retourne vers lui ; son âme est logée dans les vertèbres des reins ; elle se plie comme si elle voulait se briser, telle une naïade de l'Ecole de Bernin. Voyez le jeune F…, quand il symbolise Pâris debout entre les trois déesses et tend la pomme à Vénus : son âme se tient cachée (c'est effroyable à voir) dans le coude"[426]. Le mouvement affectif se définit comme une résistance interne au déséquilibre, à l'équilibre instable qui caractérise justement la marionnette.

Le danseur de Kleist est fasciné par le mouvement des marionnettes justement parce que "la distribution de leurs centres de gravité" obéit à la loi mécanique : "comme le machiniste ne dispose, par l'intermédiaire du fil de fer ou de la ficelle, pas d'un autre point que celui-ci, les membres sont comme ils doivent être, de simples pendules, et se soumettent à la seule loi de la pesanteur : une propriété merveilleuse, qu'on chercherait en vain chez la plupart de nos danseurs". La marionnette apparaît comme la figure de la "grâce" par le fait même de son rapport spécifique à la "gravité", dit Kleist. La marionnette a l'avantage "d'être antigravitationnelle" c'est-à-dire qu'à son poids en mouvement correspond un exact contre-poids qui le suit tout aussi exactement. Aucun autre point ne résiste à son déséquilibre sinon celui qui le permet aussi : le point qui la relie, par la ficelle, au machiniste. Les membres "suivent sans autre intervention" le mouvement des centres de gravité et ainsi décrivent des paraboles ou des "courbes" parfaites, dans l'espace. En reprenant les critères de Laban, du fait de sa pondéralité, les mouvements de la marionnette sont particulièrement flexibles, souples (espace), légers, doux (poids), fluides (flux). Ainsi, ils passionnent le danseur de Kleist qui pense que ces poupées mécaniques peuvent "apprendre toutes sortes de choses à un danseur désireux de se parfaire".

Les pantins articulés surpassent l'être humain par le double fait connexe qu'ils n'ont pas à se "maintenir" sur l'axe gravitaire pour la bonne raison qu'ils y sont maintenus et qu'ainsi ils sont exempts d'affectation, exempts de cette "imperfection cinétique"[427],

---

426 Kleist, Sur le théâtre de marionnettes, Éditions Mille et une nuits, p 14.

427 Hubert Godard, Le geste et sa perception, Op. Cit. p 224.

comme le dit, à ce propos Hubert Godard. L"imperfection cinétique" est produite par le décalage entre la position tenue par la conscience et le centre de gravité du mouvement. La grâce apparaît fonction d'une neutralité affective qui serait issue d'un mouvement en phase ou en résonance entre les deux centres. Comme nous l'avons dit, à propos de la danse de Trisha Brown, tout apparaît au "milieu"… "chaque pas apparaît au milieu du temps" comme le souhaitait Dominique Petit lors d'un travail sur la marche.

Ce texte apparaît doublement intéressant : d'une part parce qu'il relie directement l'affectivité avec une certaine modalité de gestion gravitaire. L'être humain apparaît par excellence comme un être en proie à l'affectivité parce que quelque chose (son âme, sa pensée) a à gérer son ajustement anti-gravitaire et que cette intervention apparaisse en décalage avec le mouvement du centre de gravité de ces divers mouvements. On retrouve cette idée que l'imperfection de l'homme (ou sa perfection selon le point de vue) provient du fait qu'il a à se mettre debout. Son caractère affectif (ou la portée affective d'un mouvement) est fonction directe de la gestion particulière de son poids du corps, de sa façon particulière de résister à la gravité et d'accéder à la verticalité. L'affectivité se trouve nichée au cœur de la fonction tonico-gravitaire. En cela, le texte de Kleist apparaît précurseur des théories actuelles qui ayant pour chef de file la théorie de Wallon, font de la fonction tonico-gravitaire, l'élément essentiel relatant notre façon d'être-au-monde. Dans chaque mouvement, dans chaque posture se dessine une relation particulière à la gravité, une modalité de résistance à la pesanteur qui varie pour chacun et qui constitue son "expression" générale, son "attitude". La qualité d'un geste réside alors dans une organisation tonico-gravitaire particulière. Cette relation particulière à la gravité aurait néanmoins la caractéristique générale, nous dit Kleist, d'être induite par un décalage entre le centre qui a à gérer cette organisation tonico-gravitaire (l'âme, la conscience, la pensée) et le centre de gravité du mouvement qui relève de la mécanique du corps. Du fait de cet *écart producteur* d'affectivité, l'être humain serait comme un composé marionnettiste-marionnette où les deux ne seraient jamais véritablement en phase dans le mouvement. Ainsi, on pourrait conclure, suivant les propos de Kleist, que la "grâce" qui se définirait comme une neutralité affective, une mise en phase ou en résonance des deux termes du composé, est hors de portée pour l'être humain : il serait "impossible à l'homme d'y rejoindre un tant soit peu le mannequin. Que seul un dieu

pourrait, dans ce domaine, se mesurer à la matière" : la "grâce" est devant nous ou derrière nous, elle n'appartient qu'à la matière ou aux dieux, et l'homme est condamné à l'hésitation et à la gesticulation de l'entre-deux. Là se trouve exprimée, par excellence, cette logique du geste affectif.

Réversion aisthétique : l'humour de l'automate libre.

Mais, et c'est dans ce deuxième point que nous allons retrouver la pensée et la danse de Trisha Brown, les propos de Kleist invoquent une autre possibilité, un chemin qui permettrait de sortir de l'oscillation affective : "De telles erreurs, continue le danseur de Kleist, sont inévitables depuis que nous avons mangé du fruit de l'Arbre de la Connaissance. Mais le Paradis est verrouillé, et le Chérubin à nos trousses ; il nous faudrait donc faire le tour du monde pour voir s'il n'est peut-être pas rouvert *par derrière* "[428]. La proposition de Kleist tend à s'exprimer selon une pensée réversive : l'homme est conscience or "la grâce apparaît sous sa forme la plus pure dans une anatomie humaine qui n'a aucune conscience, ou qui a une conscience infinie, donc dans un mannequin ou dans un dieu" mais puisque que "c'est là le point où les deux extrémités du monde circulaire viennent se retrouver"[429], la grâce peut revenir par le paradoxe porté à son comble : par un devenir-matière mécanique de la conscience, par une machinisation de la conscience ou une conscientisation de la matière qui se rejoignent toute deux après avoir traversé un infini.

"Nous voyons que, dans le monde organique, plus la réflexion paraît faible et obscure, plus la grâce est souveraine et rayonnante. Cependant, comme l'intersection de deux lignes situées d'un même côté d'un point se retrouve soudain de l'autre côté, après avoir traversé l'infini, ou comme l'image d'un miroir concave revient soudain devant nous, après s'être éloigné à l'infini : ainsi revient la grâce, quand la conscience est elle aussi passée par un infini"[430].

Le danseur de Kleist propose ce chemin d'un devenir-marrionnette qui ferait retrouver la grâce (ici digne d'un dieu) par derrière… par un infini de la conscience. C'est

---

[428] Kleist, Sur le théâtre de marionnettes, Op. Cit. p 14.

[429] Kleist, Sur le théâtre de marionnettes, Op. Cit. p 15- 16.

[430] Kleist, Sur le théâtre de marionnettes, Op. Cit. p 20.

exactement ce que fait le danseur-danseuse de Trisha Brown ; il se "marionnettise". La pensée du corps se porte non pas tant sur les muscles mais, à l'instar de la façon dont apparaît un pantin articulé, sur les os et les articulations ; elle se porte aussi sur ces ficelles (muscles profonds anti-gravitaires), huilées (liquide synovial) qui les font tenir ensemble. Les membres deviennent des "pendules", les corps semblent tenus par des ficelles fictives. Le corps est en devenir-objet non pas parce qu'il se mécanise mais parce qu'il se machinise : le corps est alors en devenir-machiniste et entre en phase avec lui.

Comme le dit Deleuze, " si les forces plastiques se distinguent, ce n'est pas parce que le vivant déborde le mécanisme, c'est parce que les mécanismes ne sont pas suffisamment des machines. Le tort du mécanisme, ce n'est pas d'être trop artificiel pour rendre compte du vivant, mais de ne pas l'être assez, de ne pas être assez machiné"[431]. Par le devenir-marionnette, on touche aussi le devenir-machiniste.

Notons que cette puissance d'un "devenir-marionnette" est souvent utilisée dans la production du mouvement dansé contemporain : souvent, il s'agit pour le danseur de se tenir comme suspendu par un fil. La danse Bûtho, par exemple, inscrit un exercice essentiel, à l'avènement de sa danse, intitulé "l'exercice de la marionnette" où il s'agit de passer de la position allongée à la position debout, sans aucun effort, sans aucune tension musculaire, en imaginant que le mouvement de chaque segment corporel soit issu de celui d'un marionnettiste fictif. Il serait intéressant, par ailleurs, d'apprécier plus rigoureusement la référence à la marionnette, dans l'ensemble du monde de la danse contemporaine, qui apparaît si prégnante et si importante à sa définition. Dans ce devenir-marrionnette, les mouvements se fluidifient, s'assouplissent, deviennent flexibles, vifs et fugaces ; la moindre impulsion dans un segment corporel se diffuse, se propage dans la globalité de la matière ; le caractère pendulaire crée un équilibre instable ; les mouvements peuvent atteindre une extrême lenteur ou une extrême vitesse.

Les propos de Kleist expriment parfaitement que le danseur, qui n'est pas une marionnette, peut se mettre sur le chemin de la grâce si sa conscience se fait comme un "machiniste" : le propre du machiniste est justement de diriger la marionnette "de l'intérieur de la figure" : "La ligne (qui décrit le centre de gravité de la marionnette) est

---

[431] Gilles Deleuze, Le pli, Leibniz et le baroque, Op. Cit. p 12.

extrêmement mystérieuse. Car elle n'est rien d'autre que *le chemin qui mène à l'âme du danseur*"[432]. Ainsi, le danseur de Kleist "doute que le machiniste puisse la trouver autrement qu'en se plaçant au centre de gravité de la marionnette, ou en d'autres mots, *en dansant*". Ce sont aussi bien la marionnette et le marionnettiste qui dansent ; ce qui rejoint tout à fait les propos de Trisha Brown et aussi ceux d'Alexander lorsqu'ils parlent de "pensée en activité". "L'automate est libre, non pas parce qu'il est déterminé du dedans, mais parce qu'il constitue chaque fois le motif de l'événement qu'il produit"[433], ajoute Deleuze. Parce que la pensée suit exactement le centre de gravité du mouvement, parce qu'elle se meut elle-même, elle parvient à une direction synonyme de *canalisation* (d'où, on l'a vu la référence à l'hydraulique, chez Trisha Brown) canalisation ou direction de l'intérieur du mouvement, qui ne produit aucun décalage, aucune saccade ou résistance dans le mouvement, un flux "libre" dit Laban. C'est ce suivi orientateur de la conscience dans le mouvement, qui crée cette neutralité affective de la danse de Trisha Brown ; et qui fait aussi que l'on puisse la tenir comme "non-expressive".

La danse de Trisha Brown n'est pas ex-pressive justement parce que le mouvement ne correspond pas à une sortie, une mise au dehors (ex) d'une pression. Son mouvement, on l'a vu avec l'eukinétique de Laban, ne relève aucunement de l'action de "presser" (défini par un poids ferme, un espace direct, un temps soudain, un flux contrôlé), ni même "d'ex-presser". Il n'y a pas de pression dans le corps brownien, comme il n'y a pas de tensions musculaires retenues ; il n'y alors aussi aucune expulsion, évacuation, vidage même très fin, de la tension op-pressante. La danse est particulièrement ici a-expressive. On comprend dès lors que le spectateur en recherche d'expressivité et d'affectivité puisse, dans la perception d'un spectacle de Trisha Brown, ne pas s'y re-trouver.

De même, on a souvent dit que, dans la danse Trisha Brown, il n'y avait pas de sexe. Dans la mesure où l'on comprend la sexualité (c'est-à-dire la différence de nature) comme une coupure (étymologiquement "sexe" se réfère au verbe "secare", couper), alors, en effet, la danse, particulièrement fluide et sans coupure de Trisha Brown est

---

[432] Kleist, Sur le théâtre de marionnettes, Op. Cit. p 11.

[433] Gilles Deleuze, Le pli, Op. Cit, p 98.

profondément a-sexuée. Par contre, elle est éminemment différentielle, elle tend à faire apparaître, non pas des sexes, mais des singularités toujours en relation. La neutralité consiste non pas à faire coïncider deux différences ou dichotomies (homme-femme ; structure-variation ; haut-bas ; esprit-corps) car alors, cela reviendrait à avoir une position hystérique, mais à ne pas valoriser et à ne pas sectorialiser les différences. La neutralité suppose un principe de dévalorisation et une principe de fluidité, un principe de transformation fluidique. Des éléments (divers, comme le plaisir, la douleur, l'autre, le monde) apparaissent comme des positivités parce qu'elles emmènent ailleurs. Il n'y va pas d'un bien-être ou d'un mal-être mais plutôt d'une déclaration de l'être comme d'une réalisation, d'une création. Jamais, la pensée de Trisha Brown a recherché un mouvement "sans affect" ; au contraire, son mouvement relève de la logique aisthétique parce qu'il transforme l'affection en sensation fluidique et l'ouvre sur un devenir autre et nouveau. Le tuyau renfermant le mouvement affectif devient transparent, souple et poreux comme s'il pouvait à tout moment produire un jet ailleurs. Chercher à éliminer l'affect (ou l'exalter) relève, pour nous, de la dialectique du mouvement-affection, qui nous apparaît autrement plus périlleuse. La désaffection aboutit au mouvement tragique. Il s'agit moins ici de percer ou de déchiqueter les tuyaux que de les rendre hyalins, plastiques et contenant en germe mille ramifications (rhizomatiques) qui enverraient le jet ailleurs. En cela, la logique du geste aisthétique, qui avance pourtant par l'audace, esquive tout péril qui serait lié à une confusion ou à une séparation induite dans une logique hystérico-obscessionelle.

Par la neutralité affective connexe avec la fluidité, elle-même connexe avec une organisation pondérale des plus apaisées, c'est d'une autre conception de l'affect, du désir, du "dire" que la danse de Trisha Brown préfigure et nous permet d'entrevoir. Aussi, même si nous avons utilisé le terme de "neutralité", en suivant quelques discours chorégraphiques, il n'empêche que ce terme, dans ce cadre, subit une telle transformation sémantique, qu'il apparaît finalement inapproprié. Il semble, d'ailleurs, depuis quelques années, tomber en désuétude… sans d'ailleurs qu'il y ait réelle nécessité à lui trouver un substitut terminologique. C'est donc, disions-nous, moins qu'une désaffection, un autre concept de l'affect, du désir voire du "dire" qui est ici en jeu. En suivant Deleuze-Guattari[434], la pensée du mouvement de Trisha Brown invite à

[434] Gilles Deleuze, Félix Guattari, Qu'est-ce que la philosophie ?, Op. Cit."Le but de l'art, avec les moyens du

substituer à "l'affection", à la "perception", à la "conception", "l'affect", le "percept", le "concept" dans le sens où justement le "tion" serait cette boucle qui ferme l'affect, le percept ou le concept sur lui-même, le parasite dans son élan, lui empêche d'avoir du sens (dans le sens où le sens serait toujours fluidique, "courant" par excellence). Lorsque l'affection se met à fluer, lorsque sa canalisation devient cristalline, elle devient "affect". Lorsque la perception devient fluidique et pondérée, elle devient "percept". Lorsque la conception devient ouverte, fluente, elle devient "concept". Et entre l'affect, le percept et le concept, il s'instaure comme une synonymie. Les sens se commutent directement au sens : l'affect, le percept devient concept[435].

De là, le rapport de la géométrie et de la sensation dans le travail de Trisha Brown. Le logique aisthétique fait des affects des concepts, et des concepts des affects. Là, le sens du désir relève d'un "laisser tomber" les perceptions, affections, conceptions dans le déséquilibre instable, le sens du "désir" relève d'un "laisser courir" sans cesse investi et investigateur du sens. Le désir est, comme le dit Trisha Brown, un "travelling focus", une perception, une affection, une conception qui deviennent percept, affect, concept, toutes ensembles, parce qu'elles ont le goût du voyage qui les transforme, les ouvre sur, simplement en réalisant leurs propres processus de transformation fluidique. Le sens est en mouvement et comme le mouvement, son propre serait de ne pas se retenir… il part, il passe en décrivant un segment qui s'ouvre, vers un infini, sur ces deux bords.

A contrario, la force significative de la danse de Pina Bausch, et qui fait qu'elle relève aussi d'un certain expressionnisme, provient du fait que Pina Bausch juxtapose, non sans ironie (ce, du fait du contraste), le mouvement buté ou qui se bute, le mouvement

---

matériau, c'est d'arracher le percept aux perceptions d'objet et aux états d'un sujet percevant, d'arracher l'affect aux affections comme passage d'un état à un autre. Extraire un bloc de sensations, un pur être de sensation" p 158.

[435] Notons qu'avec cette conceptualisation-réalisation des percept-affect-concept dans leur incessante fluidité, nous tendons à nous différencier des acceptions de Deleuze-Guattari. En effet, ils envisagent tout de même les "affects" et les "percepts", dans l'art, comme ayant le pouvoir de devenir en même temps que de se conserver comme un "monument". "Même si le matériau ne durait que quelques secondes, il donnerait à la sensation le pouvoir d'exister et de se conserver en soi, *dans l'éternité qui coexiste avec cette courte durée*". p 157. "Un monument ne commémore pas, ne célèbre pas quelque chose qui s'est passé, mais confie à l'oreille de l'avenir les sensations *persistantes* qui incarnent l'événement : la souffrance toujours renouvelée des hommes, leurs protestation recréée, leur lutte toujours reprise", p 167. Deleuze-Guattari décrivent ici par excellence la logique artistique que nous pouvons rapporter à ce que nous avons appelés le geste affectif ou poétique : celui qui, l'espace d'un instant-événement, trouble, fait vaciller, l'espace d'un instant, "déterritorialise le système de l'opinion qui réunissait les perceptions et affections dominantes dans un milieu naturel, historique ou social" (p 186) mais, ce faisant, recompose des "plans de reterrorialisation" en se conservant comme un éternel, fut-il un éternel Devenir.

retenu et le mouvement ouvert… ou en d'autres termes, des gestes-usage, des gestes affectifs et des gestes aisthétiques (ce qui fait la richesse de son "théâtre-danse", ce qui fait aussi que ses pièces ne puissent être interprétées que par des acteurs-danseurs, c'est-à-dire des interprètes qui savent aussi bien jouer sur ce registre comique du geste-usage (ou plus tragique du geste affectif) que sur celui plus "neutre" du geste aisthétique). Le propre du travail de Trisha Brown est, lui, d'investir, dans son style particulier, une seule logique, celle du geste aisthétique, de la réaliser et de faire entrevoir le sens des sens, logique heuristique par excellence. A l'ironie de Pina Bausch correspond l'humour de Trisha Brown. Il y va, dans sa danse impertinente, d'un humour subtil, de l'ordre de l'humour stoïcien ou de l'humour zen. Elle prend, accepte, puis renverse, combine, agence, événementialise, multiplie. La neutralité des corps et des mouvements aboutit à créer, non pas des individualités ou des subjectivités, mais, comme le dit Deleuze, des multiplicités, qui ne sont ni tristes, ni hilares, ni comiques, ni tragiques mais qui s'amusent vraiment des co-fonctionnements qu'elles créent. "L'humour, c'est l'art des conséquences ou des effets : d'accord, d'accord sur tout, vous me donnez ceci ? Vous allez voir ce qui en sort. L'humour est traître, c'est la trahison. L'humour est atonal, absolument imperceptible, il fait filer quelque chose. Il est toujours au milieu, sur le chemin. Il ne monte ou ne remonte jamais, il est à la surface : les effets de surface, l'humour est un art des événements purs"[436]. La neutralité suppose une logique constante de l'affect gai, joyeux, bien loin du rire ou du sourire expulsifs… un engouement, un "self-enjoyment". Il y va d'une acceptation des facteurs sensibles (le poids, le flux, le temps, l'espace) qui elle-même permet de les recréer sans cesse. Par cette acceptation, ce que peut être la gravité pour un corps ne cesse de se moduler, de même que l'espace-temps… constante modulation, constante création d'agencements, constante récréation. Dans ce sens, le désir (ou autrement dit l'affect, ou autrement dit la sensation) est un amusement. S'amuser, c'est donner du museau : un sentir curieux et enjoué. Dans la logique du geste aisthétique, il y a du jeu… ceci non seulement au sens ludique mais aussi au sens de l'espace qu'il y a entre ; le jeu comme une condition sine qua none du mouvement. Le jeu suppose des articulations, des agencements multiples,

---

[436] Gilles Deleuze, Claire Parnet, Dialogues, Op.Cit. p 83.

la collectivité, l'imprévisibilité événementielle, l'adaptabilité, la modulation, la rencontre… dimension ludique que nous allons retrouver par excellence dans la Danse Contact Improvisation.

5

la danse contact improvisation et l'enseignement de lulla chourlin : le travail des sens

La Danse Contact Improvisation, *courant chorégraphique* lancé par Steve Paxton dans les années 70, est, au côté de la danse de Trisha Brown, une autre fille de la "Terpsichore Judson Church". La logique de danse que crée la Danse Contact Improvisation est analogue à celle que suppose la danse de Trisha Brown. Comme le dit Laurence Louppe, "il est impossible de ne pas lire dans l'esthétique de Trisha Brown l'apport de danseurs instruits du "contact improvisation" qui permet, chez la chorégraphe, cette étonnante diffraction d'orientations multiples et dispersées dans l'espace"[437]. Le rapport entre la Danse Contact Improvisation et la logique de la danse de Trisha Brown est flagrant tellement il est étroit. Il peut, d'ailleurs, s'exprimer, historiquement, par ce fait initial que le duo Lightfall, dansé et improvisé par Trisha

437 Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 73.

Brown et Steve Paxton en 1963, soit considéré, a posteriori, comme une première version de la Danse Contact Improvisation. Mais, à la différence de la danse singulière qu'a développée Trisha Brown, la Danse Contact Improvisation est un *courant chorégraphique* et non pas un style chorégraphique particulier. La danse que crée Trisha Brown définit certes une logique de danse, que nous avons nommée "aisthétique", mais s'exprime avant tout comme un style particulier lié au style même de sa personne. La Danse Contact Improvisation s'avance avant tout comme un cadre spécifique générateur de danses. Ainsi, nos investigations sur la Danse Contact Improvisation vont donc nous permettre d'entrer plus génériquement dans cette logique aisthétique, et surtout de la faire apercevoir à travers un autre point de vue, d'insister aussi et par là même sur le fait que nous ne pensons pas cette logique liée à un style particulier, puisque sa spécificité, au contraire, pourrait justement être celle de pouvoir faire émerger une multiplicité de styles singuliers.

Ce troisième volet vise d'une part à approfondir, au travers d'une autre danse, la pensée du corps aisthétique que nous a suscitée la danse de Trisha Brown, à la définir sous un autre angle (les deux concepts centraux de "contact" et "d'improvisation" vont nous permettre notamment d'insister sur le fait que cette logique aisthétique prend place dans une sphère de l'échange, du devenir-avec permanent, dans une double conception du "pli" et du "processus") ; et d'autre part, à mettre l'accent sur la dimension de "travail", de processus actualisé que cette logique suppose. C'est pourquoi, après avoir présenté les lignes directrices et les enjeux de la logique de la Danse Contact Improvisation, nous entrerons dans l'enseignement particulier de Lulla Chourlin. Lulla Chourlin, pédagogue française, enseigne la Danse Contact Improvisation en l'alliant avec un véritable travail des sens inspiré de la méthode du Body Mind Centering. Il s'agit alors d'entrer plus spécifiquement dans un atelier de danse afin de décrire et d'analyser ce "travail des sensations" dont nous parlons, non seulement parce que c'est ce qui intéresse particulièrement Lulla Chourlin actuellement, mais aussi parce que, nous trouvons son travail, à ce titre, particulièrement intéressant par sa complète ouverture à l'hétérogénéité des modalités sensorielles et à leur richesse pour la danse.

Lulla Chourlin pratique la Danse Contact Improvisation depuis plus de 15 ans (elle a travaillé notamment avec Steve Paxton, Nancy Stark Smith, Didier Sihol et Mark Tompkins dont elle a dansé dans la Compagnie). Depuis plusieurs années, Lulla intègre

dans son enseignement des éléments du Body Mind Centering (BMC), pratique corporelle de conscience du corps créée par Bonnie Bainbridge Cohen au début des années 70. Elle termine actuellement la formation de quatre ans dispensée aux Etats-Unis. Si, cette association de la Danse Contact Improvisation et du Body Mind Centering résulte forcément d'un travail spécifique et singulier à Lulla Chourlin, il y a, plus globalement des liens notoires (historique, géographique et surtout de logique) entre ces deux pratiques. Proximité historique et proximité géographique : les deux pratiques, toutes deux créées dans ce début des années 70 ont leurs sièges respectifs dans cette même région de la Nouvelle Angleterre considérée comme la "Vallée des pionniers" : le BMC est né à Amherest, situé à une vingtaine de kilomètres de Northampton, siège du mouvement de la Danse Contact Improvisation. Cette proximité géographique a permis le développement d'importants échanges entre les pratiquants, et notamment entre Bonnie Cohen et Nancy Stark Smith, collègue danseuse de Steve Paxton, qui a extrêmement collaboré à la définition de ce courant de la Danse Contact Improvisation et, qui a initié la création de la revue de danse "Contact Quaterly". Cette revue a fortement contribué à la diffusion du BMC par les nombreux interviews que Nancy Stark Smith a réalisé avec Bonnie Cohen. Inversement, le livre de Bonnie Cohen "Sensing, feeling and action" contient de nombreux articles issus de ces interviews de Nancy Stark Smith ou des textes sur la Danse Contact Improvisation. Mais, plus encore que ces véritables intérêts que les pratiquants du BMC et de la Danse Contact Improvisation, ont les uns pour les autres, il y a véritablement une logique globale commune qui lie la Danse Contact et le Body-Mind-Centering. Même si leurs finalités diffèrent complètement au sens où l'une est orientée vers l'art et l'autre plus génériquement vers la connaissance du corps, elles ont fondamentalement ces principes en commun : primat de l'expérimentation et primat du contact pour le mouvement. Pour ces deux pratiques, c'est le contact qui ne cesse de se découvrir qui va générer le mouvement ; le mouvement est issu d'un croisement : le sentir est un "contacter". La logique de la sensation est ici d'emblée placée dans une logique de la rencontre, du devenir-avec et de la multiplicité, dans une logique de l'entre-n.

Les cours de Lulla Chourlin peuvent se décrire, de manière générique, comme des expérimentations corporelles par le toucher (inspirées plus spécifiquement du BMC) conduisant directement à l'improvisation dansée seul ou à plusieurs (Danse Contact

Improvisation). Parce qu'ils saisissent à la fois la logique commune qui lie la Danse contact et le Body-Mind-Centering, en même temps qu'ils en transmettent les contenus respectifs, les enseignements de Lulla Chourlin restent complètement dans le champ de ces deux pratiques. Lulla Chourlin n'opère en rien un mixage pédagogique qui remette en question fondamentalement l'une et l'autre. Ce qui fait la richesse de l'enseignement de Lulla Chourlin est justement de repérer cette logique commune de la sensation forcément hybride et du mouvement forcément nomade, et, à partir de cette structure ouverte, de faire découvrir, non pas une danse, mais bien véritablement une hétérogénéité de danses possibles. Lulla Chourlin travaille exactement sur "ce que peut le corps"- Spinoza. Il s'agit d'entrevoir, de réaliser d'autres corps possibles, d'ouvrir les possibles du corps.

Nous précisons que la méthode du BMC ne fera pas ici l'objet d'une présentation exhaustive ni même d'une présentation tout court, même si bien sûr nous en définirons globalement les principes et les finalités. Ce choix d'incomplétude (comme de partialité) s'explique tant parce que cette méthode apparaît intrinsèquement complexe, tant parce que nos propres investigations en la matière ne nous permettent pas d'en rendre compte complètement, que parce que, et surtout, une telle présentation déborde le cadre, spécifiquement chorégraphique, de notre sujet. Néanmoins, il nous est apparu important de rendre compte de quelques "travaux" qu'impulsent le BMC, tant ils s'avancent exemplairement comme des "travaux" sur les sens et la sensation, tant ils apparaissent intégrés et logiquement constitutifs d'une logique qui place en son cœur l'expérimentation sensorielle.

Présentation de la Danse Contact Improvisation.

La Danse Contact Improvisation est un courant chorégraphique créé par Steve Paxton et dont on repère la naissance en 1972, date de la création de la pièce Magnésium, pièce germinale de la Danse Contact Improvisation. A l'origine, Steve Paxton est un gymnaste qui a commencé la danse dans la grande école de Tuscon dans l'Arizona. Venant à New York en 1958, il a étudié et travaillé avec de nombreuses personnalités du monde de la danse et des arts visuels. Ayant rejoint, en 1961, la Merce Cunningham Company, il prend part activement à la fronde de l'été 62 impulsant la fondation de la Judson Church. Là, il produit son travail et participe aussi aux performances d'Yvonne Rainer (il danse notamment dans The mind is a muscle). En 1963, il improvise avec Trisha Brown ce duo Lightfall et dont le thème est de grimper, en alternance, sur les épaules de l'un et de l'autre : ce duo est apparu à beaucoup, a posteriori, comme une première version de la Danse Contact Improvisation, mais sans la douceur et la fluidité provenant de l'Aïkido et que pratiquera plus tard Steve Paxton.

Paxton a été également un des danseurs participant au Continuous Project Altered Daily formé par Yvonne Rainer, pièce évolutive et improvisée incluant en son sein le procédé sériel de la répétition. Les danseurs du Continuous Projet Altered Daily, intéressés pour explorer davantage l'improvisation, se réunirent en une association libertaire d'improvisation de danse et de théâtre, nommée "The Grand Union". Le "Grand Union" utilisait, dans leurs improvisations, aussi bien le mouvement que le dialogue improvisé avec des accessoires, des costumes ou de la musique. L'association "The Grand Union" exista de 1970 à 1976 et se produisit de nombreuses fois à la Judson Church ou en tournée à travers le pays. Ce que retient Steve Paxton de ces expériences au "Grand Union" s'exprime doublement : son intérêt se porte non seulement sur l'improvisation comme modalité esthétique facilitant les interactions physiques mais aussi sur la façon dont elle peut permettre l'avènement d'une politique d'égale participation dans la danse. Steve Paxton a toujours donné l'importance dans la danse au facteur politique et social et se voyait alors extrêmement concerné par l'avènement d'une danse qui ne suivrait pas la structure hiérarchique et autoritaire traditionnelle. En effet, Steve Paxton voit cette structure hiérarchique et autoritaire opérante et effective non seulement dans le ballet

classique mais aussi dans la Modern Dance, et encore, plus proche de lui, dans l'Abstract Dance de Cunningham. C'est donc la dimension politique du "Grand Union" où ne prédominait aucun leader et où tout le monde était capable de danser qu'il retient[438]. Mais, en même temps, si, selon Steve Paxton, le "Grand Union" apparaît comme un lieu exceptionnel "pour découvrir toutes les possibilités de mouvement", il pense que cette anti-structure "tend à laisser ses membres isolés"[439]. Plutôt qu'une anti-structure telle qu'a été le "Grand Union", il s'agissait plutôt, pour Steve Paxton, d'établir une structure où prédomineraient non seulement l'improvisation, mais aussi l'échange, et politiquement parlant, l'échange réversible. Dans la même période, Paxton étudie la technique japonaise de l'Aïkido où il expérimente l'échange de poids entre partenaires, l'extrême équilibre et le déséquilibre dans les roulades et les chutes.
D'un rassemblement d'une dizaine de danseurs à Oberlin College en Janvier 1972, sera issue la pièce Magnesium qui est désignée pour être la base de la Danse Contact Improvisation, même si, à cette date, le terme n'était pas utilisé, même si, aussi, la "structure ouverte" qu'est le Contact Improvisation n'est alors que partiellement posée.

En tant que structure ouverte, le Contact Improvisation est en constante évolution depuis sa fondation, néanmoins quatre notions essentielles perdurent pour définir cette danse :

1) *le contact*. Définitoire de ce courant chorégraphique, la danse est la résurgence d'un contact constant, qui peut être aussi bien un contact entre deux partenaires ou plus, mais aussi un contact du danseur soliste avec le sol, avec un objet quelconque, avec

---

438 Dans cet article à propos du Grand Union, Steve Paxton dénonce le "star system" des styles chorégraphiques traditionnels : "Many social forms were used during the 1960's to accomplish dance. In ballet, the traditionnal courtly hierarchy continued. In modern dance (Graham, Limon, Lang, and al.), the same social form was used except magicians rather tha monarchs held sway. Post-modern dancers (Cunningham, Marsicano, Waring), maintained alcheminal dictatorships, turning ordinary materials into gold, but continuing to draw from classical and modern-classical sources of dance company organization. It was the star system. It is difficult to make the general public understand other systems, inundated as we are with the exploitation of personality and appearance in every aspect of theatre. Thougt this basic poverty of understanding on the audiences' parts is a drag, unique and personalized forms have been emerging, such as those seen in the works of Robert Wilson, Judith Dunn, Barbara Lloyd, and the Grand Union."(1971) dans Cynthia J.Novack, "Sharing the dance, Contact Improvisation and american culture", University of Wisconsin Press, 1990, p 58.

439 Steve Paxton cité par Cynthia J.Novack, "Sharing the dance, Contact Improvisation and american culture", University of Wisconsin Press, 1990, p 60.

l'environnement, avec la pesanteur, avec l'air… Le Contact Improvisation situe donc d'emblée la danse dans les sphères concomitantes de l'altérité et de la rencontre, de la différence et de l'échange : différenciation-connexion. Plus que d'être le fruit d'une relation, la Danse Contact s'identifie, coïncide avec une rencontre ; elle est le mouvement même de la rencontre.

2) *le transfert de poids*. L'échange qui implique de donner et de recevoir se catalyse ici dans la notion de transfert de poids. Il s'agit, pour entrer dans la rencontre dansante, de "donner de son poids" et/ou de "recevoir le poids d'un autre", les deux mouvements supposant, tous deux, une sortie de l'axe gravitaire de l'équilibre stable. L'échange se définit alors, de façon principielle, dans le champ gravitationnel : il est un constant déséquilibre, un constant "équilibre instable", un perpétuel "porter" et/ou "être porté". Le mouvement naît d'un transfert comme d'un trans-port.

3) *l'improvisation*. La Danse Contact Improvisation" est certainement le courant de la danse contemporaine qui a placé l'improvisation au cœur de sa danse, de la manière la plus radicale, même si bien sûr, le critère de l'improvisation ne lui appartient pas. La Danse Contact Improvisation est une danse toujours improvisée, à partir de règles diverses, de partitions données au départ et qui la structurent exactement comme un "jeu". Les spectacles de Danse Contact Improvisation sont des "performances", la composition existe alors comme une "*composition instantanée*" .

4) *la fluidité*. A la base fondatrice de la Danse Contact Improvisation, il y a cette maxime : "Etre en contact mais sans s'agripper (et notamment avec les mains)". Le principe ici n'est pas de simple forme mais bien définitionnel d'une modalité de contact où s'entremêlent une pensée de l'échange de poids et de la fluidité considérée comme mouvement perpétuel ou "momemtum". (Notons que ces principes de fluidité et d'échange selon le centre de gravité constituent aussi des principes fondamentaux de l'Aïkido).

Cette structure peut donc s'exprimer en une phrase : la danse est issue d'un contact continuel et improvisé entre partenaires, contact conçu comme un échange de poids en

constant déséquilibre. Les formes basiques de la Danse Contact Improvisation sont celles des penchés, des roulés, des chutes, des portés utilisant constamment la force de gravité, la force de contre-poids et la force centrifuge. Peut-être aucune autre forme de danse n'a-t-elle autant travaillé sur le mouvement comme issu de forces physiques. "En recevant une pomme sur la tête, écrit Steve Paxton, Isaac Newton a été mis sur la voie des trois lois qu'il a définies en matière de mouvement. Celles-ci sont devenues le fondement de nos théories en physique. Comme Newton était avant tout un esprit objectif, il ne tint pas compte de ce que l'on ressent quand on se trouve à la place de la pomme. Lorsque nous mettons notre masse en mouvement, nous surmontons l'appel constant de l'attraction terrestre pour répondre à l'invitation dynamique et tournoyante de la force centrifuge. Les danseurs (de Danse Contact Improvisation) se laissent porter par ces forces et en jouent. Au delà de la troisième loi de Newton, nous découvrons que, pour chaque action, plusieurs réactions égales et opposées sont possibles. C'est dans ce contexte-là que l'improvisation prend sa place"[440]. Les corps se soumettent aux forces physiques (y compris les forces de frottement) et réalisent le "tout est en mouvement" galiléen. Mais, ce faisant, ils réalisent la chute des corps "au delà" des conceptions galiléennes ou newtoniennes : cette soumission aux lois physiques ne clôture pas les possibilités de réactions divergentes, au contraire, dans ce cadre d'une physicalité vivante, elle les ouvre sur la multiplicité même des divergences possibles. Comme nous l'avons vu, pour Trisha Brown, nous sommes alors plus proches d'une théorie pratique du chaos.

Dans ce cadre, "l'improvisation" consiste alors dans une "une suite de décisions prises *sur-le-champ*"[441]. Il faut comprendre ce "sur le champ" non seulement au sens d'une instantanéité de la décision mais aussi, comme le précise Steve Paxton, "au sens propre du terme" : agir sur le champ dans son acception temporelle et dans son acception spatiale, agir sur le champ, dans le champ, avec le champ que ce soient le champ gravitaire ou tout autre champ de forces dégagées par un autre corps ; vivre avec le paysage (terrestre ou le paysage des corps) ; s'appuyer sur leurs forces changeantes et

---

[440] Commentaires de Steve Paxton accompagnant la vidéo "Fall after Newton" qui retrace 11 années d'évolution du Contact Improvisation. Videoda, Box 22, E. Charleston, VT 05833. 1987, édité dans Nouvelles de danse N° 17, Bruxelles, 1992, p 39-40.

[441] Steve Paxton, "Fall after Newton", Op. Cit. p 41.

être en devenir-ces forces… devenir-avec. C'est là que le "contact" acquiert une valeur paradigmatique et complètement définitoire de cette logique de danse. Contact avec la terre, contact avec les corps en général, plis des corps, inter-actions, cor-rélations de forces.

Les danseurs, en duo ou en groupe, se mettent en mouvement, en concert, c'est-à-dire dans la *concertation* des forces. Ils utilisent le poids de l'autre comme support ou comme initiateur d'élan, roulant, se suspendant ou déviant ensemble. Au cours de ce dialogue physique fait essentiellement de portés et de chutes, fussent-ils des micros-portés ou des minis-chutes (d'une main par exemple), les danseurs improvisateurs sont continuellement attentifs aux sensations de leur propre poids et du poids de l'autre, de même qu'aux sensations tactiles provoquées par le "point de contact". "Chaque danse est une suite de décisions prises sur-le-champ. Et, elles le sont vraiment au sens propre du terme. La peau douce est alertée aux points de contact. Ces signaux indiquent aux danseurs où ils se trouvent et les orientations vers leur partenaire ou vers le sol"[442], commente Steve Paxton.

Le champ de la danse est un contact ; le mouvement de danse s'identifie à une rencontre. La rencontre n'est jamais un choc, au sens douloureux du terme, tant les danseurs absorbent les forces qui les traversent et savent les transformer en un mouvement autre. "Le contact humain, écrit Steve Paxton, réunit les forces qui agissent sur le corps aux sensations que ces forces créent à l'intérieur des corps. Cette interaction permet à toutes les parties des deux corps de rester en harmonie"[443]. Par les sensations de forces et les sensations de corps, la Danse Contact Improvisation fait surgir une danse à plusieurs qui ne serait pas formée par l'addition ou la juxtaposition de danseurs, mais qui provienne véritablement d'un "point de contact" d'éléments hétérogènes. Les danseurs se plient ensemble, tissent des liens comme des pliures mouvantes.

Énoncé brièvement, la Danse Contact Improvisation exalte le spectacle improvisé, la création dans l'instant, l'adaptabilité du danseur dans le mouvement, le déséquilibre, le risque, l'échange, le jeu de l'entre-deux ou plus précisément de l'entre-n, les enjambements multiples, le rapport au sol, le transfert de poids où toute partie

---

[442] Steve Paxton, "Fall after Newton, Op. Cit. p 41.

[443] Steve Paxton, Idem.

corporelle peut être un support ou être supportée. La nature "égalitaire" de cette danse provient non seulement du fait qu'elle se définit en dehors de toute manipulation ou contrôle d'un partenaire, mais aussi qu'elle établit une égalité entre les parties du corps et les dimensions de l'espace. Toutes les parties corporelles sont utilisées sur le sol comme des supports pour le corps entier (et pas seulement le torse ou les pieds mais aussi les épaules, la tête, les hanches, les mains…), de même, toutes les parties corporelles d'un danseur peuvent être des supports pour un autre. Ainsi, nous verrons que l'autre dimension majeure de cette danse est, en effet, d'impliquer une pensée véritablement pluri-dimensionnelle de l'espace.

C'est ainsi, qu'au regard d'une "danse" (danse classique ou danse moderne américaine) qui privilégie la reproduction, l'imitation, la codification des mouvements, la juxtaposition dans la com-position, la verticalité et l'individuel, la Danse Contact Improvisation, exaltant le contact, la tactilité , le déséquilibre, l'improvisation et la fluidité, était au cœur du courant de la "non-danse" dans les années 70 aux Etats-Unis. Les pratiquants de la Danse Contact Improvisation vont d'ailleurs rejeter l'appellation de "dancer" pour adopter celle, moins "esthétique", de "mover". La Danse Contact Improvisation est une danse impulsée par la "structure ouverte" que constituent seulement les quatre notions sus-citées. La Danse Contact Improvisation ne définit aucune forme de mouvement spécifique : "Tout mouvement est possible… aucune forme n'est jugée moins belle ou correcte qu'une autre" dit Lulla Chourlin. L'intention de Steve Paxton était, en effet, de réaliser véritablement les assertions de Cunningham selon lesquelles n'importe quel mouvement pouvait être dansé et n'importe quel corps pouvait être considéré comme, dit Steve Paxton en 1983, un "médium esthétique" (" a aesthetic conveyor"[444]). Malgré l'influence de Paxton sur ce courant chorégraphique, il n'empêche que ce n'est pas la "technique Paxton" ou le "style Paxton" qui va se diffuser dans le pays, mais bien une structure générique. La Danse Contact Improvisation est un *courant chorégraphique*. En tant que courant, elle définit des principes généraux, une logique aisthétique qui vise à susciter de multiples développements singularisés.

A partir de 1973, cette structure assimilée comme une organisation de "règles du jeu"[445]

---

[444] Cynthia J.Novack, Op. Cit. p 52.

[445] Les pratiquants de Danse Contact aux USA citent souvent cette phrase attribuée à la danseuse Christina Sane et assimilant la Danse Contact à un jeu : "When a poker player goes to a new town and no one knows how to play, he

va se diffuser progressivement et largement dans le pays, du fait, d'une part, de la transmission de ces règles effectuée par les danseurs qui ont dansé avec Steve Paxton, et d'autre part, de l'organisation de nombreuses tournées sur la Côte Ouest dans les universités, les galeries et les théâtres expérimentaux (notamment de la pièce-performance You come. We'll show you what we do). La Danse Contact Improvisation s'établit alors comme un courant chorégraphique largement pratiqué, jusqu'à la fin des années 80, par le monde artistique et chorégraphique américain, mais aussi comme un "mouvement social". Selon ses principes de créations d'espace de jeu, de nombreuses sessions d'improvisations (intitulés "jams") deviennent populaires attirant, dans tout le pays, aussi bien des danseurs que des non-danseurs. La Danse Contact Improvisation était alors non seulement un courant esthétique qui continuait le travail des avants-gardes en matière d'expérience et de recherche sur le mouvement, mais aussi, comme le dit Cynthia J.Novack, un "mouvement social" de nature "folk". En effet, la Danse Contact Improvisation apparaît dans les dix premières années comme une sorte de danse où chacun peut participer et apprendre ; et qui instaure particulièrement, par la logique du contact qui préside à sa structure, le sens du dialogue, la tolérance, l'ouverture à l'autre, l'émergence de la singularité au sein d'une collectivité. En 1973, un collectif de danseurs, comprenant notamment Nancy Stark Smith, crée la revue "Contact Quaterly". La revue est envisagée alors comme un outil pour promouvoir et assembler le mouvement social à travers le pays. Contact Quaterly est encore aujourd'hui une revue relativement diffusée dans le monde de la "nouvelle danse" américaine et européenne (Belgique, Angleterre, Pays-Bas, Allemagne, Hongrie) ; elle reste un forum de discussions au sujet des activités et des idées véhiculées par la Danse Contact Improvisation même si elle a élargi ses intérêts notamment vers les méthodes d'éducation somatique.

Largement pratiquée par les danseurs contemporains américains dans les années 80, la Danse Contact Improvisation n'a que parcimonieusement gagné l'Europe. Présente en Angleterre, en Allemagne et en Belgique où Patricia Kuypers, danseuse et directrice de la revue "Nouvelles de Danse" pourvoit encore actuellement à son développement, la Danse Contact Improvisation est peu pratiquée par les danseurs français, bien qu'elle fut

---

has to teach someone in order to hae a game". dans Cynthia J.Novack, Op.Cit. p 69.

introduite en France, dès le début des années 80, par notamment Mark Tompkins et Didier Sihol ; bien qu'aussi, l'on puisse détecter son influence dans la majorité de la production chorégraphique française. A ce propos, de nombreux éléments des ateliers d'Odile Duboc, de même que l'élaboration de Projet de la Matière, au contact d'objets et le duo charnel des Trois Boléros semblent relever de la Danse Contact Improvisation, bien qu'Odile ne l'ait jamais pratiquée en tant que telle. C'est bien cette tendance à l'utilisation de la logique de la Danse Contact Improvisation dans des styles chorégraphiques singuliers qui est la caractéristique des dix dernières années. A partir de la fin des années 80, si la pratique de cette danse par les danseurs américains reste importante, elle est moins pratiquée et enseignée pour elle-même qu'introduite et donc modifiée dans d'autres styles chorégraphiques particuliers (tel Bill.T.Jones qui a pratiqué la Danse Contact Improvisation et qui, dans ses chorégraphies, reprend ses principes tout en les remodelant et en les ajustant à son style).

Si cette danse englobe, par principe, de multiples variations dansantes, il n'empêche que la modalité de contact, fut-elle ouverte, est définie avec suffisamment de précision pour que nous puissions cerner ce qui relève de la Danse Contact Improvisation et ce qui n'en relève pas. Il ne suffit pas d'être en contact et d'improviser pour faire de la Danse Contact Improvisation. Ce qui apparaît alors définitoire de cette danse, est moins le "contact" en général qu'une certaine conception du contact qu'elle instaure. Plus que les principes d''improvisation ou même de contact, ce sont davantage les critères de poids et de flux, qui président à la définition de sa logique.

Logique aisthétique du Contact Improvisation : "contact", transfert de poids et flux.

La Danse Contact est véritablement une danse de relation. Cette relation ne présuppose pas forcément le contact cutané à proprement parler entre les deux partenaires qui peuvent tout à fait danser en "contact" et distanciés. Néanmoins, il n'empêche que la modalité tactile comme modalité sensorielle a imprimé fortement la définition de sa logique globale de la sensation et du mouvement. Quel est ce "contact" que définit la Danse Contact Improvisation ?

Le principe à la base de la Danse Contact Improvisation est *celui de générer le mouvement selon celui du point de contact qui fluctue entre les corps*. Au début de la Danse Contact Improvisation et encore aujourd'hui lorsqu'elle est enseignée à des débutants, la structure fait prédominer le contact tactile, peau-à-peau, à deux partenaires. Il s'agit alors de se toucher et d'échanger le poids des corps tout en maintenant continuellement un point de contact tactile. Une idée simple de ce mouvement peut être donnée en joignant sa main droite et sa main gauche, en créant un "point de contact" précis entre ses deux mains qui sera comme le pivot de leurs mouvements respectifs (ce point de contact se déplacera lui-même sur la surface cutanée des mains, des doigts…) : les deux mains inter-agissent et trouvent des chemins spécifiques qu'en fonction des mouvements de l'une et de l'autre. Le mouvement est guidé par la sensation tactile où chaque main est à la fois touchante et touchée. On a là une illustration chorégraphique directe du concept sensoriel de "chiasme " de Merleau-Ponty. Les deux partenaires (dans notre exemple : les deux mains) étant à la fois touchant et touché, se croisent et génèrent des mouvements propres à partir de la seule définition d'un espace tactile mutuel (espace mutuel qui n'est pas sans faire penser à la "chair" de Merleau-Ponty). L'idée, qui nous apparaît essentielle dans la Danse Contact Improvisation, est celle de définir, d'emblée et clairement, la danse comme issue d'une relation, d'une pliure, d'un devenir-autre. Nous pourrions dire que la danse est issue d'un croisement, d'un "chiasme", mais le "croisement" ou le "chiasme" nous apparaissent comme des termes trop statiques pour rendre compte de la logique de la Danse Contact Improvisation. Cette relation est sans cesse mue par un déséquilibre générateur de mutations. L'échange est synonyme de

fluctuation, de trans-formation ; le mouvement de devenir-autre trouvant son paradigme dans un déséquilibre générateur. S'il est vrai que, dans les débuts de l'histoire de la Danse Contact Improvisation, ou même dans les premières phases de son apprentissage, la pliure se fait généralement sur le mode tactile (à deux ou en groupe), il est évident qu'à partir du moment où ce principe de perpétuel échange comme ressort de la danse, est intégré par les danseurs sur le mode tactile, il se transfère, plus ou moins rapidement, dans des modes sensoriels différents. Ainsi, nous le verrons, Lulla Chourlin invite les pratiquants à établir, par exemple, des contacts kinesthésiques ou des contacts visuels. Disons, de façon moins spécifique, que la Danse Contact Improvisation ne détermine absolument pas une obligation de proximité tactile tout au long de la danse. Si la modalité tactile est, en premier, convoquée, c'est moins pour susciter le sens du toucher, que la sensation de poids : sensation de son propre poids en même temps que du poids du partenaire… ce que favorise le contact tactile. Ainsi, le Contact Improvisation trouve simplement dans la tactilité un outil très opératoire pour susciter le pli des corps entre eux et leur échange de poids et de flux.

Ce qui est désigné comme "contact" suppose plus que la proximité tactile entre les partenaires, le *transfert de poids* impliquant aussi une *sortie de l'axe de l'équilibre gravitaire* (comme une sortie de soi) ; il s'agit de trans-porter et d'être trans-porté. Le fait de porter et d'être porté peut supposer une proximité des corps, néanmoins, disons encore, que cet aspect cutané est secondaire par rapport à cet aspect primordial de la sensation de poids des corps et du transfert de poids. D'ailleurs, l'idée de l'échange instable de poids suppose aussi l'existence de mouvements qui créent une distanciation tactile tels que les jetés d'un partenaire à partir d'une zone tactile support, mouvement qui apparaît très tôt dans la Danse Contact Improvisation. Par cette notion "d'échange de poids" se définit véritablement la conception du "contact". Le transfert de poids suppose des échanges de poids des corps ; il s'agit de donner du poids de son corps à l'autre et d'en recevoir. Contact envisagé en premier lieu comme "matériel" donc, plus que contact "psychologique". En cela, le contact n'est donc possible que s'il y a *déséquilibre*, une intention de devenir-autre. Ceci est à comprendre finalement tant sur le plan physique que symbolique. Il n'y a "contact" effectif que s'il y a transfert de poids, c'est-à-dire transport, port et déséquilibre d'un partenaire vers l'autre. Entrer en contact, c'est, plus que de se toucher, être véritablement transporté et porté. Aussi, mieux que le terme

de "toucher", le terme de "contact" exprime cette idée de l'échange. Le "contact" implique véritablement un déséquilibre selon l'axe gravitaire qui présuppose à la fois une prise de "risque" pour les danseurs (un "tombé" constant) et une confiance envers leurs "supports" (un réajustement gravitaire constant). Nous avons, en quelque sorte, déjà parlé de ce mode de corporéité basé sur le principe de "l'équilibre instable" à propos de la danse de Trisha Brown. Il y va, en effet, de la même logique aisthétique que nous définissions précédemment. Mais, la Danse Contact Improvisation nous intéresse justement en ceci qu'elle pose plus directement une logique (et non pas un style particulier) et qu'elle pointe au cœur de cette logique non seulement la dimension de "l'équilibre instable" mais aussi celle, essentielle et consubstantielle, d'un point de vue social, de la rencontre. Alors qu'en terme de contact, la danse de Trisha Brown pose, de manière privilégiée, un "contact" avec la force gravitaire et donc avec le sol qui retentit, bien sûr, sur la modalité de contact entre les danseurs et avec les spectateurs, la Danse Contact Improvisation de Steve Paxton met l'accent directement sur la primauté du "contact" en général, fait du "contact" en soi un véritable paradigme, "contact" généralisé supposant aussi, en son fondement, ce contact avec la force gravitaire. L'équilibre instable est posé comme une sortie de soi vers l'autre : une rencontre, un devenir. Elle exalte, par excellence, le pli des corps.

La Danse contact Improvisation met donc l'accent sur une modalité générale, une logique du contact qui préside à la danse. Ce "contact" qui se catalyse dans la notion d'échange de poids n'est alors effectif que si les partenaires ne luttent pas contre le déséquilibre. La Danse Contact Improvisation définit alors comme autre principe premier le fait "*de ne pas s'agripper*", de "ne pas s'accrocher". "S'accrocher, s'agripper" catalyse, dans ce cadre, une peur du déséquilibre et de la chute et aussi, et surtout, une coupure du continuum transformatif de l'échange, c'est-à-dire une fin, à proprement parler de la Danse Contact Improvisation. En reprenant notre illustration de la Danse Contact Improvisation avec nos deux mains, si l'une agrippe, saisit, serre l'autre, le point de contact qui les unit ne peut se transformer et fluer ; aussi, s'il n'y a plus de fluctuation ou de transformation du point de contact, il n'y a plus de "contact". On voit combien la définition du contact imbrique ensemble la dimension du poids et celle du flux itinérant. Si la Danse Contact Improvisation désigne, en premier lieu, les mains, c'est, qu'en effet, elles catalysent souvent, pendant les chutes et les portés, une modalité générale du corps

face à la pesanteur. Les mains qui s'agrippent à l'autre apparaissent, en effet, souvent symptomatiques d'une contraction excessive, brusque et maintenue de l'ensemble du corps, d'une intention de fixation, d'arrêt du mouvement. Les mains qui s'agrippent catalysent finalement le réflexe de chute de l'ensemble corporel. Or, nous l'avons vu, à propos de la danse de Trisha Brown, ce réflexe de chute intervient fréquemment chez les danseurs, où même est présent à l'état latent en permanence, alors que sa présence, en soi, n'est aucunement justifié par la situation. La Danse Contact Improvisation autant que la danse de Trisha Brown mettent l'accent sur la nécessité d'une utilisation réflexe de la musculature profonde pour l'ajustement anti-gravitaire. Mais ce que souligne particulièrement et concrètement la Danse Contact Improvisation, c'est que ces "tensions" (comme les dénomme Steve Paxton[446]) correspondent à une double objectivation : objectivation de la personne se crispant et objectivation du support auquel elle veut se fixer. Dans ce cas, aussi bien la personne s'agrippant que l'alter agrippé deviennent des purs objets tant l'un aussi bien que l'autre se doivent, bon gré mal gré, de devenir synonyme de fixité. Dans cette logique du maintien, le contact en tant qu'échange, transfert de poids, déséquilibre, s'en trouve gelé. Ce faisant, la Danse Contact Improvisation met hors du champ de sa définition tout ce qui relève d'un mouvement qui s'objective et qui objective. Elle déclare que tout geste objectivé et objectivant, qui procède à résistant aux facteurs déséquilibrants du mouvement, et qui relève finalement de ce que nous avons appelé la logique du geste-usage, est une différenciation qui coupe le "contact", qui brise le tissage des relations. Couper le "contact", c'est couper la sensation fluante, couper le "sentir". Aussi, les "tensions", les crispations générées par cette corporéité de maintien sont synonymes d'insensibilisation. Serrer "durement" (pour reprendre le concept labanien selon le facteur pondéral) la main d'un autre, revient à rendre insensible la main de l'autre comme ma propre main. Au cours des improvisations en déséquilibre instable, les pratiquants de Contact Improvisation sont amenés finalement à considérer cette insensibilisation, non plus comme une protection, mais comme un processus susceptible de mettre en danger les autres corps et leur propre corps : couper le contact, couper le sensible revient à se faire mal et à faire mal. Le maintien apparaît comme une mortification dangereuse pour le

---

[446] Voir Résultats sur le colloque Autre Pas 1993 dans Nouvelles de Danse n°17, Octobre 1993, Editions ContreDanse, Bruxelles.

respect des corps.

La Danse Contact Improvisation invite le danseur à sortir de cette *corporéité de maintien* qui caractérise généralement le schéma corporel habituel, et c'est cette sortie qui constitue généralement le "travail" essentiel du pratiquant : il s'agit de trouver une logique où il y a toujours un alter qui soutient ou est soutenu, où le déséquilibre permanent revient finalement à une assurance.

C'est pourquoi, le travail commence généralement par faire du sol (et de la pesanteur) de véritables *partenaires*. Commentant un des premiers solos de Nancy Stark Smith suivant ses principes du Contact Improvisation, Steve Paxton écrit : "Nancy danse en solo et expérimente ses mouvements en jouant avec la pesanteur et avec le sol, qui, dans ce travail, ne sont pas considérés comme des éléments allant de soi, mais plutôt comme des partenaires constants"[447] Le sol apparaît, a priori, comme le partenaire le moins susceptible de se dérober, de faire défaut ou de s'absenter (bien que toutes les "tensions" présentes chez les pratiquants pourraient nous faire croire le contraire). Aussi, une forme basique de la Danse Contact Improvisation est le "stand" que Steve Paxton nomme aussi "small dance". La "petite danse" consiste à être debout et à observer les micro-impulsions du mouvement dans le corps à partir du sol (cet exercice où chacun expérimente son poids et le déséquilibre constitue le final de Magnesium). Comme le dit Steve Paxton à propos de ce "stand" : "Pendant ce temps d'arrêt, les danseurs ne sont pas vraiment immobiles. Le balancement sur les deux jambes prouve au corps du danseur que l'on bouge toujours en fonction de la pesanteur. L'observation des adaptations constantes auxquelles se livre le corps pour ne pas tomber, apaise l'être tout entier. C'est une méditation. C'est l'observation des réflexes pendant qu'il se produisent, sachant qu'ils sont subtils et fiables - et non pas de simples réactions d'urgence"[448]. Les danseurs expérimentent la fiabilité, l'apaisement de la peur de tomber par l'acceptation même de l'instabilité consubstantielle de leur corps vivant. "L'arrêt en station debout est devenu l'une de nos disciplines, qui maintient l'esprit attentif au moment présent que vit le corps. Cette pratique simple servait de préparation aux interactions complexes qui allaient naître du contact avec un partenaire. Comme les pratiques du lancer et du

---

[447] Steve Paxton, Fall after Newton, Nouvelles de Danse N°17, Op. Cit. p 40.

[448] Steve Paxton, Fall after Newton, Op. Cit. p 41.

rattrapage qui demandaient une réponse immédiate, nous faisant connaître des poussées d'adrénaline (…). Le calme éprouvé pendant l'arrêt en station debout s'étend à la chute"[449].

Ainsi, la logique du déséquilibre constant n'est absolument pas, comme on pourrait le croire superficiellement, une logique de déstabilisation épuisante. Par rapport à une logique du maintien, elle est, au contraire, éminemment reposante.

L'absorption de la force gravitaire, sa com-préhension au présent apparaît bien la base paradigmatique de cette *com-préhension* qui va générer une danse entre plusieurs corps, et se modulera sur toute l'échelle quantitative de l'extrême lenteur à l'extrême vitesse.

Cet exercice de perception kinesthésique est aussi largement enseigné allongé sur le sol, afin de réduire plus facilement les tensions musculaires générées par la peur de tomber. S'il peut donner suite à des roulés ou à divers mouvements au sol, il s'agit toujours d'utiliser le sol comme un partenaire, de porter son attention sur les points de contact et les pressions du poids du corps au sol, d'observer les micro-changements qui en résultent. Dans la même logique, que ce soit avec le sol ou avec un partenaire, il s'agit de ne pas "s"accrocher" au sol, de ne pas résister à l'attraction terrestre, mais "de lui céder le passage" comme le dit Lulla Chourlin, d'être moins "sur" le sol qu'"avec" lui.

Lulla Chourlin utilise, à ce titre, un concept issu de la méthode du Body-Mind-Centering : le concept de "*yielding*" qu'elle traduit par "céder le passage", en dépit d'une traduction plus éloquente. Yielding revient à se laisser traverser par les forces environnantes et, de façon paradigmatique, par l'attraction terrestre. Céder le passage pour pouvoir produire, donner… marcher, pousser. Notons que "yield", relatif au champ lexical de l'agriculture et du commerce, signifie aussi bien "céder", "abandonner" (du terrain) que de "donner", "produire", "rapporter" (des rendements). Nous sommes bien ici dans la sphère de l'échange, de la circulation où le "céder" ne trouve que des bénéfices générateurs. Dans la logique du Contact Improvisation, le contact ne peut être effectif que si le pratiquant permet que la pression qu'exerce le sol ou un partenaire sur son corps, se transmette à travers le sien. Ce principe du "yielding" peut être travaillé pour lui-même. Par exemple, par cet exercice suivant : en partant de la position

[449] Steve Paxton, Fall after Newton, Op. Cit. p 42.

accroupie avec les mains posées sur le sol, il s'agit de transférer progressivement le poids du corps de l'arrière à l'avant, de pousser progressivement sur les pieds, et d'observer la façon dont la pression des mains sur le sol croît et se communique successivement dans les mains, les bras, les épaules, etc. Le principe du "yielding" concerne finalement le transfert de poids mais il insiste plus précisément sur le fait de permettre de *laisser se faire* ce transfert de poids, de ne pas résister au versement du poids d'arrière à l'avant et donc de se servir du sol comme support. Ce principe concerne donc également la fluidité : comme il s'agit de ne pas résister à la pesanteur, il s'agit de ne pas résister au continuum qui préside au mouvement de "transfert" de poids. "Céder le passage", c'est com-prendre les forces qui circulent en flux. En cela, même si la formule n'est pas très élégante, les termes de "céder le passage" apparaissent particulièrement appropriés et pertinents pour rendre compte d'une modalité pondérale directement associée à une fluidité.

Le principe du "yielding" est constamment valable en Danse Contact Improvisation dans le partenariat avec le sol, mais aussi dans tout type de contact. Comme le fait Lulla Chourlin, nous pouvons aussi utiliser ce concept de "yielding" à propos de la modalité de contact envisagée entre deux danseurs. Tête contre tête, bassin contre bassin, tête contre pied, ou autre, il s'agit de permettre que le point de contact soit un point de communication du poids de l'autre, qu'il y ait transfert, passage des forces, com-préhension de l'autre comme de soi. Ainsi, par ce point de contact, l'un offre la possibilité à l'autre de sentir l'ensemble corporel de son partenaire en même temps que le sien : sa position (en dehors d'un repérage visuel), son rapport propre à la pesanteur, la logique de son mouvement. Cette perception kinesthésique de son propre corps à travers l'autre ou du corps de l'autre à travers le sien devient pour les pratiquants de Danse Contact Improvisation, une véritable seconde nature. Ainsi, l'on peut sentir très précisément où et quand le poids peut être donné en toute sûreté, où et quand un support peut être offert. L'existence du "céder le passage" ou sa non-existence est flagrante dans la danse de deux partenaires debout, face à face, paumes de mains contre paumes de mains. Les mains, on l'a vu, ont tellement cette tendance à la saisie et à la prise que l'établissement d'un point de contact dans les mains est souvent plus difficile. C'est que de manière générale, le "céder le passage" relève d'un subtil "dosage", dit-on souvent, du poids.

Exprimer ce "dosage" en terme quantitatif (comme le font souvent les pratiquants ou les enseignants de Danse Contact Improvisation) revient à dire qu'il s'agit "de donner son poids mais pas trop". Or, nous touchons là, le problème de la confusion conceptuelle dû à une conceptualisation de nature quantitative pour décrire des phénomènes qualitatifs. Si " donner son poids mais pas trop" prend, bien évidemment, dans la pratique, une réalité qualitative, il n'empêche que cette formulation, sortie de son contexte, n'a aucun sens. Nous avons déjà vu, à ce propos, combien le monde de la danse est souvent pris d'une confusion entre les différences de nature et les différences de degré qui, comme l'a soulevé Bergson, introduit constamment des "faux problèmes". Il ne s'agit ici, bien sûr, non pas de donner son poids moyennement, mais de trouver une façon de donner son poids qui diffère complètement en nature, de toutes les gammes ou les degrés habituels de relâchement (compris comme affaissement) ou de contraction (comprise comme "tension" musculaire). Nous sommes là au cœur de l'interprétation de ce que veut dire le "céder", présent aussi bien dans "céder son poids" ou dans "céder le passage". Il ne s'agit ici ni de s'affaler sur son support (logique du geste usé ou du mouvement-las), ni, dans une volonté de légèreté, de retenir son poids par une contraction généralisée (logique du geste-usage ou du mouvement-action), ni même de diminuer l'affaissement ou le maintien pour rester dans une certaine moyenne (mouvement-las ou mouvement-action qui voudrait changer son mode de corporéité sans pourtant changer ses modalités de l'agir). On pourrait dire que tous les degrés de cette gamme qui va du relâchement à la tension, ne permettent ni les unes ni les autres, d'établir un point de contact avec le support qui puisse créer à proprement parler de la Danse Contact Improvisation. L'important ne réside pas dans le "combien" de poids est donné ou est reçu mais bien dans le "comment" le poids est donné ou est reçu. C'est d'une différence de nature qu'il s'agit et non d'une différence de degré. Que veut dire finalement "céder le passage" ou " donner ou recevoir du poids" qui sont les sujets principaux de cette danse ? Qu'est-ce-qui, en premier lieu, définit fondamentalement, la conception du "contact" de la Danse Contact Improvisation ?

Le "contact" suppose un devenir-autre généré par un déséquilibre, un "désaxer" permanent. Mais encore, l'on pourrait échelonner ce déséquilibre sur une échelle quantitative qui ne dirait rien, du type, "se déséquilibrer mais pas trop". Il ne s'agit pas tant de se pencher quantitativement que de s'allier corporellement, de devenir-avec. La

notion qui résume ces principes de déséquilibre constant, de transfert de poids constant comme celui de "céder le passage" et de "suivre le point de contact" s'exprime dans le concept, encore une fois difficile à traduire, de "*momentum*". Lorsque l'on demande à un américain de traduire la notion de "momentum", il peut faire ce geste de moulinets entre ses deux mains, tout en les déplaçant au-devant de lui-même, en se déséquilibrant donc. "Momentum" signifie en latin "pression d'un poids" issu de la contraction de "movimentum" qui signifie "mouvement". La notion de "momentum" correspond à la notion physique de "moment" utilisée par la mécanique classique. Souvent employée par les pratiquants américains de Contact Improvisation, la notion de "momentum" relate la continuité du flux, l'élan perpétuel, la vitesse acquise provoquée par le cumul de forces diverses (pression du poids d'un partenaire, force de gravité, force de réaction, force centrifuge). Conduit par cette notion de "momemtum", le mouvement est comme tiré d'un seul et même fil : celui du déséquilibre constant. Il n'y a aucune coupure, aucune rupture, aucun trou mais un tissage constant. Mais, encore une fois, ce déséquilibre ne concerne pas tant une constante sortie de l'axe vertical du corps (un "désaxer" formel que serait un corps penché dans l'espace) mais plutôt une constance du devenir, une continuité de l'échange. Le constant transfert de poids des corps est la valeur paradigmatique de leur investissement corporel "avec" l'autre, le concept-clef de la concrétude physique de l'alliance qui altère. Ce qui ne se rompt pas, c'est cette logique du devenir, cette logique aisthétique de l'"avec" (d'être en devenir avec le monde, la terre, l'air, les corps…). Le "momemtum" comme le "transfert de poids" est un devenir, le parti-pris d'une alliance constante : "Véritable devenir, devenir-guêpe de l'orchidée, devenir-orchidée de la guêpe, chacun de ces devenirs assurant la déterritorialisation d'un des termes et la reterritorialisation de l'autre, les deux devenirs s'enchaînant et se relayant suivant une circulation d'intensités qui pousse la déterritorialisation toujours plus loin"[450] - Deleuze-Guattari. Le déséquilibre (la "déterritorialisation") est sans cesse relancé par un devenir-autre, devenir-autre lui-même en constante mutation par un échange continuel de flux.

La Danse Contact Improvisation montre clairement que la "désaxalisation" de l'un et de l'autre, de l'un dans l'autre, crée un troisième axe. L'existence de ce troisième axe (lui-

[450] Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux, Les Editions de Minuit, Paris, 1980, p 17.

même également en constant déséquilibre) apparaît définitoire de cette conception particulière du "contact". Steve Paxton commente : "Il semble que ce qu'il en est ressorti, ce sont deux corps agissant comme un seul dans le domaine des forces physiques"[451]. Entre un partenaire et un autre, il y a la création d'un espace de jeu et de circulation qui fait exister un tiers, qui ne serait ni l'un, ni l'autre, ni même l'addition des deux. Les deux corps ne sont pas associés (l'un ET l'autre) mais se réalisent véritablement ensemble. Lorsque les forces respectives des partenaires se transmettent (d'où l'idée de "céder le passage"), elles inter-agissent ensemble et créent alors une troisième force. Cette troisième force diffère en sens, en direction, en intensité des deux autres d'où elle résulte, mais, et c'est là l'important, ne peut exister que par l'inter-action de deux forces qui continuent d'exister en sens, en direction et en intensité. Il peut paraître étonnant que pour décrire une logique qualitative, je m'exprime dans une terminologie empruntée à la mécanique classique. Mais, c'était justement le propos des danseurs de la Judson Church que de trouver un autre mode qualitatif de corporéité en mettant l'accent sur les données physiques du corps et les "forces physiques" en général. Du fait que la logique du contact présuppose de donner et de recevoir du poids, il en ressort aussi que le contact n'est effectif que par la création d'un troisième centre de gravité qui chemine et fluctue, entre les deux centres de gravité des partenaires, centres de gravité qui suivent eux-mêmes des chemins respectifs. Mais, de même que nous l'avons fait en terme de forces, nous insistons sur le fait que ce centre mouvant de gravité créé par l'inter-action des deux autres, ne peut exister que s'il ne se confond pas avec l'un ou l'autre centre de gravité des deux partenaires : aussi, les deux partenaires se doivent de garder respectivement, et leurs propres axes, et leurs propres centres de gravité dans le mouvement. Si un partenaire se confond dans l'autre ou se retient et s'exclut, il n'y a plus alors inter-action des centres et des forces, il n'y a plus création d'un troisième centre et d'une troisième force, il n'y a plus de Danse Contact Improvisation. C'est de ce tiers autre que relate l'expression souvent utilisée par les pratiquants de Danse Contact Improvisation : "ça" danse. C'est en effet le "ça" (que Steve Paxton nomme "the it", "the unicorn" ou le "consensus") que suivent les danseurs et qui leur permettent de dire que la danse est créée ni par leur partenaire, ni par eux-

[451] Steve Paxton, Fall after Newton, Op. Cit. p 44.

mêmes. Elles ne conduisent plus, ni même elles ne sont plus conduites par, elles émergent, comme le dit Steve Paxton, d'un "consensus" :

"Que se passe-t-il lorsque deux personnes arrivent à un consensus ? Ensemble, elles offrent leur centre et ensuite les deux centres manœuvrent l'un par rapport à l'autre. Ce n'est pas seulement l'un qui attaque l'autre et ce qui arrive arrive. Il peut y avoir au lieu de ça une flexibilité, autour de laquelle en fait tout autre chose émerge, ce qui ne me semble défini ni par l'un ni par l'autre, mais par l'effet synergique des deux. C'est donc pour ça que je lui ai donné un nom, je l'ai appelé Contact Improvisation, en essayant tout simplement d'être descriptif…, en essayant d'être clair par rapport à ce qui se passait. Nous avons ici une forme de mouvement dans laquelle par l'essence même du contact, du toucher et de l'échange de poids - la conversation entre les masses - une communication interactive très vivante survient, ce qui amène les deux personnes à improviser simultanément de façon à suivre l'autre, comme dans une conversation", qui, ajoute-t-il plus loin, est de l'ordre d'une "sorte de concession mutuelle"[452] .

Aussi, sur le plan sensoriel et conceptuel, il s'agit pas tant ici d'être attentif à ses "propres" sensations (kinesthésiques, tactiles) ET, en même temps, au corps de "l'autre" ; il s'agit plutôt d'être constamment attentif au point de contact comme au processus constant de transfert du poids, à ce qui se passe directement et "sur le champ" entre les deux. Le problème n'est, en effet, dans la Danse Contact Improvisation et particulièrement dans les cours de Lulla Chourlin, conceptualisé dans des termes de "moi et de l'autre" où le sensible procède d'une addition subtile : "être sensible à son propre corps ET au corps de l'autre" (comme nous l'avons vu chez Odile Duboc). Cette conceptualisation, même si elle vise le même projet de croisement par les sens, a le désavantage de créer des corporéités à mi-chemin de tout, à mi-chemin d'eux et de l'autre. Si cette remarque est bien sûr affaire davantage de méthodologie, il n'empêche que toute méthodologie pratique en danse retentit directement sur les corps. La Danse Contact Improvisation place d'emblée, l'enjeu au *milieu*. Le "moi" et "l'autre" n'existe plus ou alors que comme "devenir-autre" (altération) pour le premier et comme "devenir-moi" (singularisation) pour le second. Le milieu, l'altération singulière qui est au cœur de bien des philosophies, prend en Danse Contact Improvisation, une

---

[452] Steve Paxton, dans "On the Edge/ Créateurs de l'imprévu", Nouvelles de Danse N°32-33, Interview d'Agnès Benoit, Automne Hiver 1997, p 18.

dimension réelle ; il est, en quelque sorte réifié, et par cette réification par l'acte lui-même, la logique du milieu n'est pas simplement spéculative. Le milieu, c'est ce point de contact mouvant, qui constitue, en Danse Contact Improvisation, le centre de l'attention. Sentir, c'est devenir, et devenir, c'est devenir-avec.

La "con-centration" ici place toujours le centre en dehors du centre narcissique et en dehors d'un centre altruiste : le point de contact est placé, avant tout, sur la peau, lieu topique de la différenciation mais aussi de la connexion entre le dedans et le dehors. Mais il ne serait pas tout à fait exact d'inscrire topologiquement ce point de contact sur la surface tactile. Le point de contact peut se situer ailleurs : dans l'air, ou dans un objet qui fait le lien entre deux partenaires. Si la prise en compte de la tactilité est essentielle à la détermination de cette logique du contact par le fait réel que tout corps n'existe comme poids qu'au contact tactile de la terre et de l'air, elle doit être comprise plus largement au sens où sur le plan symbolique, la peau est la sphère première qui à la fois connecte et différencie. Mieux vaudrait alors recourir à la théorie de la fiction élaborée récemment par Michel Bernard : les deux corps entrent en inter-action par l'intermédiaire d'un espace "fictionnel" qu'il projette l'un sur l'autre, espace fictionnel de connexion et de différenciation. Aussi, les pratiquants de Danse Contact Improvisation, même s'ils se touchent beaucoup, ne sont aucunement, comme on pourrait étroitement le penser, dans un rapport symbiotique. En ce sens, la Danse Contact Improvisation, renverse les a-priori culturels qui concerne ce sens, souvent assimilé à un désir de fusion par le fantasme de faire peau commune. Son enjeu réside justement dans l'émergence de corps-à-corps non affectés par le désir de fusion ou de séparation. Corps-à-corps qui se réalisent et réalisent un espace de jeu qui ne ferait pas "trou" mais "pli", corps qui suivent le fil du pli d'une pliure sans cesse relancée, corps qui apparaissent ainsi fait de la même texture mais qui ne le sont pourtant pas (différenciation-connexion).

La compréhension et la valorisation des différents sens est, et par l'opinion et par les sciences cognitives, modélisés sur des critères quantitatifs : aux sens à distance (vue et ouïe) est affublé un pouvoir symbolique de distanciation du sujet et de l'objet ; aux sens de proximité (toucher, goût, odorat) est affublé une dimension symbiotique primaire. Or, la Danse Contact Improvisation, et c'est là sa dimension sociale et politique, révolutionne la compréhension du sens du toucher : premièrement, en l'excluant de la

sphère affective dans laquelle il est toujours relégué. Cette exclusion provient en grande partie du croisement sensoriel qu'effectue la Danse Contact Improvisation entre le sens tactile et le sens, conçu comme beaucoup plus physique et beaucoup plus neutre, de la kinesthésie : toucher revient, ici, à faire acte de com-préhension pondérale. Deuxièmement, et de manière connexe, la Danse Contact Improvisation implique d'inclure au sein même du sens du toucher, une possibilité de distanciation ; distanciation possible en dehors de tout toucher manipulatoire (toucher du médecin occidental traditionnel). Comme le dit justement Laurence Louppe, "si la peau constitue une interface importante entre le sujet et le monde, elle ne se limite pas, pour le danseur, à enclore une topique du soi D'abord parce que la localisation de soi est primordialement donnée par le gravitaire (comme le rappelle Bonnie Bainbridge Cohen avec sa fameuse formule : "Par mon poids, je sais où je suis"). Ensuite, parce que la peau… est un milieu perceptif qui met le corps en relation avec tous les points de l'espace. Elle ne joue pas le rôle de fermeture, d'emballage du paquet organique, mais au contraire ouvre, enfante des volumes. La pratique du Contact Improvisation nous enseigne qu'elle recèle, en son déploiement et ses facultés tactiles, les ressorts de la tri-dimensionnalité" [453] . Le couple tactilité-kinesthésie apparaît simplement, symboliquement-imaginairement et réellement, comme le sens le plus opérationnel à faire advenir cette logique de la rencontre, du milieu et de la réversibilité.

[453] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 67.

Logique réversive : conceptions de la succession et de l'opposition.

Lorsque je saisis, dans une intention objectivante de manipulation, ma main gauche de ma main droite, il peut se produire généralement deux sortes de mouvement :

- un mouvement de "succession" où les deux mains qu'elles soient serrantes ou serrées se suivent l'une l'autre. Ce sera le cas lorsque mon bras droit tirera à lui la main gauche que la main droite tient fermement (ma main gauche suit ma main droite) ou bien lorsque ce sera le bras gauche qui tirera la main de l'emprise de la main droite (la main droite saisissante suit alors le mouvement de la main gauche). Dans les deux cas, une main "suit", "va vers" l'autre. La succession implique ici que l'une des mains soit passive, tandis que l'autre est active.
- un mouvement d'opposition où les deux mains se poussent l'une contre l'autre ou plus généralement entrent dans des directions de mouvements opposées. Les deux mains sont actives : bras de fer.

Dans les deux cas, les mouvements peuvent être très différents en forme, en amplitude ou en vitesse, néanmoins, la même logique de contact perdure. Que la saisie fasse suite à un conflit oppositionnel ou à une attitude de soumission à une autorité d'une partie mise en instance, la logique est duelle, main-tenante et non propice, on l'a vu, à l'échange que définit la Danse Contact Improvisation. Au contraire, comme nous l'avons donné en exemple ci-dessus, lorsque les deux mains établissent un point de contact qui fonctionne comme un pivot, comme une articulation, comme un jeu, autour duquel elles peuvent chacune et l'une avec l'autre se mouvoir librement, alors elles apparaissent dans la logique de corporéité de la Danse Contact Improvisation. Or, il serait erroné de penser que dans cette logique où prime "l'avec", il n'y ait que des mouvements en succession, des mouvements qui suivent ou vont vers dans la passivité. Ce n'est pas parce que la Danse Contact Improvisation instaure une logique du soutien qu'il s'agit de se mouvoir avec l'autre seulement en succession. Il ne s'agit aucunement de toujours suivre l'autre, dans une intention de fusion comme pourrait le faire croire encore la référence à la tactilité. Si, bien sûr, la Danse Contact Improvisation n'exclut pas les mouvements successifs où un partenaire suit le mouvement d'un autre (et même elle en contient beaucoup), elle fait une part importante aux mouvements d'opposition. Plus même, elle trouve dans le mouvement d'opposition une autre conception de l'activité.

Comme le dit Steve Paxton dans son introduction à la vidéo Fall After Newton, "il ne semblait n'y avoir que deux solutions : essayer de suivre le flux de la communication ou d'y résister"[454]. Ainsi le pratiquant fait l'apprentissage du fait de pouvoir être en contact, "en accord" (disent-ils) avec un partenaire tout ayant des mouvements opposés à lui. Il nous faut voir alors comment la notion d'"opposition" ne remet aucunement en question la logique du contact sus-citée mais bien au contraire l'affirme et la définit davantage.
Pour éclairer cette conception de "l'opposition", Lulla Chourlin utilise, encore une fois, un concept mis en exergue par la méthode du Body-Mind-Centering : le "*principe de contre-rotation*". Le principe de contre-rotation apparaît, nous allons le voir, comme complètement approprié à décrire le principe de mouvement que génère la Danse Contact Improvisation, tant il apparaît consubstantielle de cette notion, très utilisée en Contact Improvisation, de "momemtum". De façon générale, la contre-rotation suppose que le mouvement provienne d'une opposition non-statique de forces qui interagissent les unes sur les autres. C'est le principe physique qui est utilisé dans tous les engrenages mécaniques pour créer du mouvement : une roue dentelée est en contact avec une autre et lorsque l'une est en mouvement, l'autre tourne dans le sens opposé. Pour illustrer brièvement ce phénomène de contre-rotation, Lulla fait référence aux diverses manières que l'on dispose pour ouvrir une bouteille. Pour ôter le bouchon vissé sur une bouteille, je peux :
- maintenir la bouteille fixe et tourner le bouchon,
- maintenir le bouchon fixe et tourner la bouteille,
- soit, et c'est ce dernier mouvement qui illustre la contre-rotation, tourner le bouchon et la bouteille dans des sens opposés. Si, par contre, je tourne le bouchon en même temps et dans le même sens que la bouteille, la bouteille reste fermée. Par la contre-rotation, il y a la création d'un espace (d'où l'ouverture), il y a du "jeu". Le jeu est cet espace de coulisse, cet espace d'articulation entre deux partenaires leur permettant tout en étant liés par cet espace de jonction d'avoir des mouvements différents. Une fois que les partenaires ont "cédé le passage" et créé un point de contact, un nœud de circulation et d'échange de poids, le point de contact fonctionne alors comme un pivot, une coulisse. Tête contre tête, bassin contre bassin, épaule contre bassin, pied contre bassin ou

[454] Steve Paxton, Fall after Newton, Op. Cit. p 41.

n'importe quelle configuration corporelle : les partenaires trouvent des points d'appui mutuels qui vont leur susciter, comme c'est souvent le cas, des mouvements en des sens de rotation opposés, mais surtout, de façon plus générale, des mouvements respectifs différents. L'espace mutuel, loin de créer une homogénéisation, crée une hétérogénisation des parties mises en instance, qui, profondément assurées par l'espace mutuel, s'assurent aussi dans leurs différences. Ce principe de contre-rotation donne l'idée d'une possibilité d'être "avec" tout en ayant un mouvement opposé. "Céder" ne veut dire pas dire "suivre", et encore moins se "confondre" mais plutôt prendre appui sur les surfaces porteuses et générer son propre mouvement à partir de ces supports qui gardent leur mouvement propre… comme un pignon trouve sa force motrice à partir d'un autre. La contre-rotation est un principe de jeu.

Le principe de contre-rotation est sans cesse expérimenté entre deux corps ou plus. Il peut être aussi expérimenté, seul en partenariat avec le sol : on peut dire d'un corps allongé et roulant qu'il est en contre-rotation avec le sol. Le principe de contre-rotation peut aussi concerner les différents segments d'un seul corps. Ainsi, un mouvement apparemment successif dans le temps (c'est-à-dire dans lequel le mouvement d'un membre entraîne dans sa suite un autre : par exemple, un mouvement de l'épaule qui entraîne dans sa suite et un à un le bras, puis l'avant-bras, puis la paume de la main puis les doigts) peut contenir, en fait, ce principe de contre-rotation : les segments s'enroulent ou se déroulent successivement parce que le segment osseux entraîné par son voisin dans une direction, exerce une force opposée qui, si elle sera inférieure en intensité à la première, n'en sera pas moins effective et fera jouer le jeu de l'articulation les unissant. Lulla, se référant plus spécifiquement ici au BMC, pourra parler alors de contre-rotation entre les os.

De façon plus générale, le principe de contre-rotation est un principe heuristique à l'avènement à la fois d'une connexion (création d'un espace, d'un jeu entre les partenaires, d'un point de contact, d'un pivot fluctuant, d'un pli, dirons-nous plus justement) et d'une différenciation (les partenaires ont des mouvements différents en sens, direction et intensité, forme, amplitude, vitesse et dynamique…). Par cette connexion-différenciation se mixtent, de façon indifférenciée, la passivité et l'activité : les participants prennent à la fois des décisions singulières par rapport à ce point de pivot (qui leur sert souvent de point d'appui ou de levier à leur mouvement) en même

temps qu'ils restent extrêmement réceptifs à ce point (puisque ce point fonctionne comme le support même de leurs mouvements). Ainsi, la Danse Contact Improvisation est par excellence une danse où règne, comme on pourrait le dire, la "passivité active" ou "l'activité passive".

Le sens du toucher est déjà propice à la coïncidence de l'activité et de la passivité. Ainsi, pour le sens commun, toucher quelqu'un ou quelque chose relève à la fois d'une action et d'une perception (ce qui n'est pas le cas pour tous les sens, comme l'ouïe par exemple, qui relève, davantage, pour le sens commun, de la seule perception). Puisqu'il s'agit moins en Danse Contact Improvisation d'être touché et touchant, que d'être support et supporté, les pratiquants de Danse Contact Improvisation font rapidement l'expérience de ce que "recevoir du poids" suppose d'activité passive et de ce que "donner du poids" suppose de passivité active (ou vice-versa… c'est l'indétermination actif-passif, sujet-objet qui importe).

Un poids passif est en effet insupportable puisque tel un corps mort, il est extrêmement lourd parce qu'il ne se meut pas. C'est l'absence de mouvement et donc de fluctuation du point de contact qui crée alors la lourdeur. Un poids actif serait, à l'opposé, issu d'un corps qui ferait cet effort de se porter lui-même par l'activation supplémentaire de ses muscles périphériques : corps accroché. Dans le premier cas, dans un excès de passivité, le tonus musculaire et postural crée une peau complètement dilatée, (hypotonique), le corps coule et dégouline sur le support. Dans le deuxième cas, le tonus et la peau deviennent synonymes de carapace tellement l'idée d'une chute imminente est pré-supposée (hypertonique) ; là, le corps s'exclut du corps-support qui lui est offert. A ce propos, les pratiquants-supports invoquent et rappellent souvent à leur partenaire le fait qu'ils soient présents dans cette fonction de "support" et qu'ils peuvent, à ce titre, leur "faire confiance". Dans les deux cas vus précédemment, le corps est "plus lourd" car il stoppe la mouvance du rapport entre le corps-support et le corps-supporté, "stoppe" donc le mouvement de la rencontre.

Nous menons ici une réflexion sur un corps qui serait porté par un autre mais nous pouvons tenir le même genre de propos, concernant un corps qui porte : un corps porteur et passif serait, pour le coup, non digne de confiance. De même, un corps porteur et actif, ne le serait pas davantage, tant il bloquerait le continuum de l'équilibre instable, qui garantit, en instaurant toujours des récupérations et des ré-ajustements anti-

gravitaires, la sécurité des deux partenaires. Le propre de ces corps actifs ou passifs est justement de ne pas créer un espace de jeu, de coller ou de s'exclure de l'autre. Aussi, pour rendre compte de ce pli des corps qu'instaure la Danse Contact Improvisation, plutôt que juxtaposer la "passivité" à "l'activité" et de parler "d'activité passive" ou de "passivité active", dans une conceptualisation hypostasiant le paradoxe, mieux vaudrait-il parler d'une logique autre de corporéité et qui n'est, par ailleurs, intrinsèquement absolument pas paradoxale. Il ne s'agit pas tant de "faire" (logique du geste-usage), ni même de "rien faire" (logique du geste usé), mais de trouver, comme l'exprime Lulla Chourlin, "l'activité dans le laisser faire" (logique du geste aisthétique). Cette logique aisthétique se définit par excellence, au travers de la danse Contact Improvisation, par le fait que le mouvement provient toujours d'un autre ou d'un ailleurs perçu et agissant : le mouvement de la danse est donc toujours issu d'une alter-ation. X est toujours en devenir-Y, lui-même toujours en devenir-Z, etc. Cette logique suppose que le mouvement, le geste (de même que la perception) procède toujours d'une altération, d'une hybridation mutationnelle, d'un devenir connexe au principe de fluidité et de l'équilibre instable. Le point de contact mouvant est un nœud, un entrelacs, une pliure qui agit comme une soutenance mutuelle, une bienveillance (on aimerait plus justement parler ici de "veillance") qui, constamment établie dans l'instant de l'improvisation, permet de faire surgir la danse de plusieurs *singularités*. Le point de contact qui fluctue entre les partenaires agit comme un tremplin mutuel et réciproque, un accueil qui en même temps pousse à, permet de… ("prendre des risques", d'oser être différent). La Danse Contact Improvisation apparaît comme le laboratoire par excellence de la différenciation qui ne se dit jamais sans la connexion, la *singularité* (au contraire de l'*individualité*) ne se dit ici toujours qu'au travers d'un contact avec un alter altérant, ne s'exprime que dans la dimension mobile et mutationnelle du devenir. Au contraire, l'individualité apparaît indivisible, impénétrable, in-altérable. Ces considérations aux incidences directement ontologiques et politiques permettent de définir la "singularité" comme une "liberté" qui sait se plier, qui ne peut se réaliser sans devenir-avec.

Une autre conséquence importante du principe de contre-rotation s'exprime par le fait que les partenaires, pivotant et roulant ensemble comme deux pignons, ne cessent tour à tour d'échanger leurs rôles. Si l'on fait tourner une roue dentelée ancrée dans une autre qui va tourner dans un sens opposé, les roues vont, comme le dit proprement

l'expression, "tour à tour" et aussi longtemps que dure le mouvement de rotation, passer l'une au-dessus de l'autre. Aussi, dans le déséquilibre constant que prennent les pratiquants de Danse Contact Improvisation et selon ce principe de contre-rotation, les rôles du support ou de supporté vont constamment s'échanger. Même si, à des fins pédagogiques, Lulla peut demander que les partenaires se déterminent en fonction d'un rôle support/supporté dans l'interaction à venir, même si l'on peut dire de certaines improvisations que l'un a une tendance à être davantage un support (ou un supporté), il n'empêche qu'il est physiquement impossible, par cette donnée de la contre-rotation, que l'un des partenaires soit de façon constante cantonné dans l'un ou l'autre rôle. Le principe de contre-rotation instaure la constante réversion des rôles, et fait que le "rôle" soit lui-même une hybridation. Que le porté se dise de façon plus ou moins éloquente, que le déséquilibre revienne à une légère bascule, le support est toujours en instance d'être supporté lui-même. Cette remarque concerne particulièrement le rapport entre deux partenaires ou entre un partenaire et l'air, elle concerne évidemment moins la relation d'un partenaire avec le sol (bien que, que l'on puisse dire, avec raison, que la Terre dans son attraction universelle, puisse être, d'une certaine manière, supporté par les hommes qu'elle attire elle-même par sa rotation).

Par le principe de contre-rotation, l'espace que crée la Danse Contact Improvisation est proprement sphérique, multi-sphérique et multi-dimensionnel. Le principe de "suivre le point de contact" amène les corps ainsi que tous les membres corporels à se trouver dans des directions complètes différentes simultanément et successivement : par l'inversion rotative qui suppose de trouver une autre solution d'équilibre, les membres corporels, les corps peuvent apparaître (sans la mollesse) comme des vêtements dans une machine à laver. Les corps s'adonnent à la rééquilibration constante tout en étant guidés et soutenus par ce point de contact qui agit comme un autre, et se trouvent dans des positions instables, que les spectateurs jugent, très souvent, des plus rocambolesques et des plus surprenantes. On peut remarquer ici que la Danse Contact Improvisation est une des seules danses à organiser complètement l'espace dans l'icosaèdre de Laban, forme cristalline selon 20 points directionnels. La majeure partie des danses relèvent, en effet, de l'axe vertical selon le corps debout, de la frontalité même si, comme le fait la danse de Cunningham, elles s'ouvrent aux diagonales. Dans la Danse Contact Improvisation, dans une complète dé-hiérarchisation aussi bien des

corps, que des membres corporels, les corps, les membres s'enroulent, s'entrelacent, passent les uns par dessus les autres, s'effleurent, glissent, se projettent les uns les autres dans l'espace en même temps qu'ils se meuvent ensemble, semblant faits d'une seule pièce.

La logique de contact instaure alors, de façon intrinsèque, la réversion. Les partenaires se portent et se transportent mutuellement et tour à tour ; ce, en dehors de considération de taille, de poids, ou de sexe. C'est, d'ailleurs cette spécificité de la Danse Contact Improvisation de "réverser" les rôles, qui a participé à considérer sa dimension politique, dans cette période des années 70 où les mouvements féministes s'affirmaient. Aussi étonnant que cela puisse apparaître pour beaucoup de danseurs ou de spectateurs, un pratiquant de grand gabarit peut être porté aisément par un autre de petit gabarit. C'est le poids géré et pensé selon la logique de contact qui permet de danser et de porter une grande variété de gabarits. Si le port ou le support n'est pas établi dans une logique de fluctuation, de déséquilibre instable, de mouvement et de sensation, tout soulèvement est en effet impossible ou difficile. Ce qui permet les ports et les transports multiples, c'est l'élan qu'offre le devenir-avec comme un tremplin, c'est aussi que le porté ne stagne jamais (comme dans un porté classique) mais fluctue en se transformant vers une chute ou un glissement imminent. Cette puissance de l'élan, qui ne crée aucune sensation de lourdeur, est très analogue, dans sa production, aux exhibitions des fakirs qui se couchent sur des clous ou d'autres qui courent sur du feu : les sensations de douleur sont alors complètement annihilées par le fait d'inclure la perception dans un mouvement transformatif et mutationnel et d'instaurer, de fait, un écart ludique, un espace fictionnel de jeu entre les deux instances mise en contact. Une assiette chaude n'est plus brûlante si j'instaure un mouvement transformatif dans ma main et dans mon corps qui absorbant cette chaleur, la transforme et la renvoie ailleurs (que dans ma main) dans un espace fictionnel autre. La "prolongation de la douleur" dans un autre fictionnel est, d'ailleurs, à la base de la sophrologie et de l'haptonomie appliquée aux accouchements. C'est ce même principe que nous voyons à l'œuvre, et constamment c'est-à-dire au delà de situations exceptionnelles, en Contact Improvisation : sentir, absorber les forces, les transformer en d'autres sensations comme d'autres mouvements. Ainsi, les pratiquants de Danse Contact Improvisation n'utilisent jamais la force, mais plutôt la puissance du devenir-avec, du sentir en mouvement, la puissance de l'élan croisé provoqué par la

force centrifuge ou par la force de la pesanteur. Ils saisissent au vol, c'est-à-dire au cours de l'improvisation, les moments propices au fait d'être porté ou d'être support, sans jamais que leur propre sécurité soit mise en danger. Ce que la Danse Contact Improvisation apprend finalement, c'est qu'une distraction de l'attention par rapport à ce point de contact mouvant compromet la sécurité des deux partenaires. C'est la sensation mouvante de ce point de contact mouvant qui le fait exister comme point de contact qui permet l'élan. La sensation est par excellence dirigée sur cet espace de jeu entre les deux partenaires, en cela, elle offre un "point de vue" de la situation corporelle de l'autre, elle l'informe sur le paysage géographique et mouvant avec lequel le corps sensible a affaire, de même qu'elle le guide dans un mouvement.

La caractéristique majeure de ce point de contact mouvant est littéralement de faire coïncider la sensation et le mouvement, la perception et le geste : la sensation se transforme directement en mouvement (sans intermédiaire volontaire) et réciproquement, le mouvement se transforme directement en sensation. On peut ici, à plus d'un titre, parler de logique du "mouvement-sensation", de logique du geste aisthétique : la sensation (le point de contact) se meut ; les mouvements (à travers le point de contact) sont sentis et sentent : mouvement de la sensation et sensation de mouvement. Là, le sentir n'est pas seulement une réception mais aussi une émission, une action ; là, le mouvement n'est pas seulement une action mais aussi une perception, une sensation. La perception est un geste ; le geste est une perception. Les pratiquants de Danse Contact Improvisation constatent très souvent que ce qui relève communément de l'activité, de l'action et ce qui relève de la passivité, de la sensation sont si peu discernables qu'ils ne savent plus qui porte ou est porté, qui danse ou est dansé. La danse de l'un naît de la danse de l'autre ; "l'autre, comme le dit Merleau-Ponty, naît *de mon côté*, par une sorte de bouture ou de dédoublement"[455].

Ce "point de contact" pourrait s'apparenter avec le concept de "chiasme" créé par la dernière philosophie de Merleau-Ponty. Merleau-Ponty recourt, dans son dernier ouvrage, à une philosophie tactile de la sensation. C'est par le toucher que Merleau-Ponty va définir la complicité du sentant et du sensible, échangeant l'un et l'autre leurs

[455] Maurice Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Tel Gallimard, Paris, 1964, p 86.

propriétés respectives. Le concept de "chiasme" s'élabore sur cette expérience tactile : au moment où ma main droite touche ma main gauche, on assiste, dit-il, à une parfaite "*réversibilité*" du touchant et du touché. La main droite peut à son tour toucher la main gauche en train de la toucher. Le toucher rend compte alors de la réflexion mutuelle du sentant et du sensible, de "l'entrelacement" de l'être et du monde, de l'interpénétration (en même temps que de la différenciation) du dedans et du dehors, de la coïncidence de l'activité et de la passivité, de la "réversibilité". "Chiasma" en grec désigne la lettre X et suggère le croisement de deux segments. Mais, l'on peut dire dire que cette figure présente le double désavantage, pour rendre compte de la Danse Contact Improvisation, d'une part d'être bi-dimensionnelle (alors que le Contact Improvisation, nous en reparlerons encore, a cette spécificité d'être pluri-dimensionnelle), d'autre part, de lier deux membres en les faisant coïncider et fusionner en un point, d'être donc statique (voire immuable). Ce sur quoi met l'accent la Danse Contact Improvisation et aussi insiste, dans une certaine mesure, Merleau-Ponty, c'est que cet enjambement crée un espace mutuel qui permet le retournement, la circularité de l'un sur l'autre : "… le corps senti et le corps sentant sont comme l'envers et l'endroit, ou encore, comme deux segments d'un seul parcours circulaire, qui, par en haut, va de gauche à droite, et par en bas, de droite à gauche, mais qui n'est qu'un seul mouvement dans ses deux phases"[456]. Le corps, selon Merleau-Ponty, serait, dans cette constante réversibilité, à la fois "objet" du monde et "sujet" percevant selon un mouvement alternatif et circulaire où les rôles de voyant et de visible sont en continuelle permutation. En cela, la référence au chiasme comme figure de rhétorique constituée par deux groupes de mots dont l'ordre s'inverse (comme par exemple, dans "bonnet blanc et blanc bonnet"), paraît plus pertinente du fait qu'elle contient et l'idée d'entrelacement et celle de réversion. Entre le sentant et le sensible existe donc une parenté, une complicité, un espace mutuel, un nœud qui rassemble, que Merleau-Ponty appelle globalement la "chair" ; la matrice commune de l'homme et du monde. Le concept de "chair" exprime bien la visée ontologique de Merleau-Ponty. Or, et c'est pourquoi nous préférons encore le concept de "pli", la Danse Contact Improvisation ne recherche pas un espace commun que serait un Etre mutuel. En tant que pratique, elle réalise, et réaliser la "chair" des corps qui est pourtant, là, très

[456] Merleau-Ponty, Le visible et l'invisible, Op. Cit. p 182.

proche, ne va pas de soi et ne crée pas "d'en soi". Par la réalisation, les espaces de jeu que crée la Danse Contact Improvisation non seulement sont multiples, mais plus ils sont véritablement des processus en transformation. Les principes et les réflexions que nous avons faites ici, sont, pour les pratiquants de la Danse Contact Improvisation, moins énoncés, tels quels, qu'expérimentés par eux, dans la pratique et l'expérience de la danse, et donc soumis à des variations et des problématiques multiples. La création de l"unicorn", du "consensus" dont parle Steve Paxton, la réalisation des plis, nécessite un véritable travail de transformation des corps intégrant alors une logique de la transformation et du devenir-avec : même si l'on pourrait supposer, avec Merleau-Ponty, que cet espace charnel existe de manière tacite, il y a cette importante dimension de travail dont ne parle pas Merleau-Ponty. La Danse Contact Improvisation ne s'est pas construite et ne se fait pas sans inclure la dimension de travail qui fait réaliser une logique de la transformation.

Travail des sens.

La peau est l'organe des sens auquel on attribue le plus aisément les fonctions concomitantes de différenciation et de connexion. Ainsi, dans le domaine de la psychanalyse, Didier Anzieu crée le concept de Moi-peau étayant le Moi psychique sur les différentes fonctions de la peau : fonction de contenance de l'intérieur corporel ; fonction de limitation maintenue entre l'intérieur et l'extérieur ; fonction de communication avec le dehors ; fonction d'inscription des traces. La peau, en établissant une limite entre le dedans et le dehors, stigmatise l'élaboration d'une individuation, de même que la possibilité d'échange de l'individu avec le dehors. "Par Moi-Peau, je désigne une figuration dont le Moi de l'enfant se sert au cours des phases précoces de son développement pour se représenter lui-même contenant les contenus psychiques, à partir de son expérience de la surface du corps"[457]. La peau est cette limite qui en s'instaurant comme limite crée en même temps des possibilités d'échange entre ce qu'elle délimite : ici le dedans et le dehors. La peau, par excellence, joue, pour Didier

[457] Didier Anzieu, Le Moi-peau, Paris, Dunod, nouvelle édition, 1995, p 39.

Anzieu, comme un interface imaginaire, symbolique et réelle de l'évolution du jeune enfant, définissant son individuation et ses relations à un groupe. Il est remarquable, d'ailleurs, que, Didier Anzieu et Steve Paxton, aient porté, tous deux, en premier lieu, leurs intérêts sur les dynamiques de groupe, et qu'ils aient eu recours, dans leurs domaines respectifs, à une prépondérance de la peau. Mais, pour Didier Anzieu, il s'agit de mettre l'accent sur cette enveloppe corporelle qui assure à l'appareil psychique un bien-être de base, qui, tout en se contenant, lui permet d'établir des échanges. Pour Steve Paxton et les pratiquants de Contact Improvisation, il s'agit de mettre l'accent, via la peau, sur le corps comme poids, corps qui ne peut échanger, qu'en affirmant la présence de ce qui le porte. Le concept de "communication" trouve alors directement une correspondance corporelle dans "l'échange de poids" ; le concept de "respect de l'autre" se corporéise dans "l'acceptation du poids de l'autre" ; la "confiance à l'autre et au groupe" dans "le fait de céder son poids" ; "le sens de la responsabilité" dans ce fait, qu'en Contact Improvisation, "je reste toujours le seul responsable de mon propre poids", comme le dit Lulla Chourlin. Dans cette valeur paradigmatique (et, on l'entrevoit, éminemment politique), la Danse Contact Improvisation de Steve Paxton serait davantage en liaison directe avec la théorie de Winnicott selon laquelle l'intégration du Moi dans le temps et dans l'espace dépend de la façon pour la mère de "tenir" (holding) le nourrisson. En considérant ces théories de Winnicott et d'Henri Wallon sur la fonction tonique de la peau et ces expériences menées par la Danse Contact Improvisation, le concept de "Moi-peau" de Didier Anzieu, céderait, plus précisément, la place à celui d'un "Moi-Poids". Le couple "tactilité-kinesthésie" à l'œuvre dans la Danse Contact Improvisation exprime de manière très éloquente que les échanges se trouvent modelés sur les relations qu'entretient le corps, en tant que poids, à ce qui le supporte. Hubert Godard établit d'ailleurs cette relation entre la dimension tonique et la sphère relationnelle et expressive : "J'élargirai le concept de Wallon en disant que cette fonction tonique est la fonction tonico-expressive et tonico-affective. Elle relève, en partie du moins, de quelque chose qui est mesurable ; c'est l'organisation gravitaire, le tonus gravitaire qui va permettre l'accès de l'enfant à l'autonomie. C'est le moment où il va pouvoir se retourner seul, où il peut gérer seul la gravité, alors qu'au début, c'est la mère qui le fait pour lui. Cette fonction tonique est immédiatement objet de dialogue. Il y a un rapport étroit entre cette gestion tonique, le rapport à la gravité et

le rapport à la mère. C'est parce que je peux me constituer en tant que musculature gravitaire, par la séparation de la mère, que je vais pouvoir entamer une distance qui va être le tenseur de l'inscription de ma propre langue…"[458]. Si nous continuons dans cette idée d'un "Moi-Poids", alors de la même façon que Didier Anzieu repère, au niveau tactile, un "interdit de toucher" (s'ajustant sur l'interdit œdipien freudien), nous pourrions suggérer, qu'au niveau tonique et pondéral, puisse exister un "interdit de relâcher" qui parerait le sujet d'une confusion avec la Terre. Or, la Danse Contact Improvisation, en exaltant doublement le toucher et le "relâcher" comme un "céder le passage" semble complètement irrespectueuse de ce double interdit qui, dans la logique psychanalytique, est garant de la "structuration symbolique" du sujet. Dans le cadre de la Danse Contact Improvisation, il s'agit en effet de laisser tomber le "Moi-Poids", le poids du corps comme la notion, d'ailleurs. Là, réside le travail. Car, les corps en effet semblent effectivement structurés par cet "interdit de relâcher" qui résonne comme un "interdit de céder le poids".

Dans ce sens, les enseignements de Danse Contact Improvisation mettent en leur cœur le "céder son poids" afin de trouver dans le sol, l'assurance d'un partenaire premier. Dans des mouvements de base tel que celui de s'allonger sur le sol ou dans des roulés au sol seul ou à plusieurs, il s'agit de sentir et d'apprécier l'assurance du support du sol pour l'ensemble des différentes parties du corps, de trouver des appuis constants. Ces mouvements au sol visent alors à amoindrir la peur de la chute généralement plus importante sur l'axe vertical. C'est ainsi, que dans les premières phases de l'apprentissage, même si le partenariat avec le sol ne constitue pas le thème spécifié de l'improvisation, on remarque généralement une tendance au mouvement sur l'axe horizontal : les corps restent souvent allongés, les yeux fermés, dans des sensations liées à la façon dont les différentes pressions du sol se transmettent dans leur corps. Par le contact avec le sol, les pratiquants expérimentent la facilité et la fluidité dans le mouvement. C'est alors, que l'on peut dire de façon tout à fait générale, que les improvisations de Danse Contact Improvisation peuvent alors avoir, dans cette phase d'apprentissage, tendance à l'agglomérat, au méli-mélo des corps au sol, au "jam", à une

[458] Hubert Godard, "Le geste manquant", dans Etats de corps, Revue IO N°5, Editions Erés, Paris, 1994, p 67-68.

improvisation qui flirte avec un "n'importe quoi", une "confiture", une soupe indifférenciée. On pourrait dire que dans ce cas, la logique duelle qui préside au mode de corporéité est encore à l'œuvre : au corps ferme et tendu supposé par "l'interdit de relâcher" s'oppose le corps amolli et relaxé ; au corps qui s'expose au risque s'oppose le corps qui se protège ; à la sortie de soi par le regard ouvert s'oppose l'entrée dans soi du regard fermé ; au sens tourné vers l'extérieur de la vue s'opposent les sens tournés vers l'intérieur des sensations de poids, et de mouvements internes. Or, cette phase reste opératoire dans le cadre de la Danse contact Improvisation, car, en même temps que les pratiquants se confortent dans leur assise, renforcent le support du sol, ils rencontrent un autre corps en se rencontrant eux-mêmes. C'est là que, par la notion de "contact" et de "point de contact" expérimentée d'abord de façon privilégiée à deux partenaires, les pratiquants sont finalement amenés à expérimenter une autre logique : logique où le "rentrer en soi "est un "sortir de soi" et inversement.

Les pratiquants font l'expérience du fait que les sensations de leur propre poids et de ses ajustements anti-gravitaires ne peuvent émerger que par la sensation du sol ou de leur support, et inversement. Le "Moi-Poids" est toujours un Moi en contact, si bien que le Moi naît toujours d'ailleurs qu'en moi. La logique duelle intérieur/extérieur qui conditionne la logique sensorielle du geste-usage et du geste usé, est susceptible d'être remise en question. L'attention à l'extérieur est nécessitée par la sensibilité interne de son propre corps et l'attention à l'intérieur corporel est nécessitée par la sensibilité de l'extérieur. Réversion circulante.

Le contact tactile à deux partenaires intervient comme un élément particulièrement opératoire : en touchant mon partenaire qui me touche lui-même, je me rends sensible à la fois à mon propre corps et à son propre corps. Par la donnée de la proximité du sens du toucher, la sensation de mon propre corps émerge de ma sensation d'un autre corps. La sensation tactile m'amène ailleurs et me fait naître d'ailleurs. Inversement, ma sensation de l'autre corps émerge de ma sensation de mon propre corps. La sensation émerge ici d'un co-fonctionnement, d'un double-mouvement : le "rentrer en soi" est constamment aussi un "sortir de soi", les deux mouvements entrent en rotation circulaire et circulante. Ou, autrement dit, en utilisant le vocabulaire psychanalytique, la "régression" devient une "progression", si bien que, ces termes axiomatiques n'ont plus lieu d'être.

Ce mouvement circulatoire, plus propicément à l'œuvre par l'intermédiaire du sens du toucher, s'exporte alors dans les autres sens. La sensibilité kinesthésique se rapporte alors aussi bien à une sensibilité de mon corps propre qu'à une sensibilité du corps de l'autre (sans même qu'il y ait proximité tactile). De même, une sensation visuelle concerne alors aussi bien un corps extérieur que le corps intérieur (corps qui en voyant se voit lui-même, phénomène généralement, en danse, appelé "visualisation"). Les pratiquants de Danse Contact Improvisation peuvent tout à fait danser, distanciés, tout en restant dans la logique de la Danse Contact Improvisation. Les champs visuels des deux partenaires se rencontrent (même s'ils ne se regardent pas, au sens focal du terme). Par la vision, ils parviennent à influer l'un sur l'autre, à suivre le "point de contact" par le sens de la vue, réalisant ce que Merleau-Ponty, appelle la "palpation du regard". Là, les données de distance ou de proximité qui servent généralement à classifier les sens ne sont plus de mise. Par la notion de "contact" d'où émergent autant celui qui sent que celui qui est senti, on peut alors concevoir que l'on puisse toucher à distance, avoir un regard proche, sentir les mouvements corporels internes d'un autre corps à distance. Ce qui compte finalement dans la détermination de la logique de la Danse Contact Improvisation, c'est la réalisation d'un espace mutuel de rencontre par les deux partenaires aussi loin ou aussi proches soient-ils, qu'ils utilisent plus spécifiquement une modalité sensorielle ou une autre. L'utilisation des divers sens s'en trouve complètement remodelée. Comme le dit Steve Paxton, "l'entraînement se concentre principalement sur le réajustement des sens. Il ne s'agit pas uniquement de prolonger le sens du toucher. Tous les sens doivent devenir suffisamment souples pour pouvoir naviguer à travers l'espace sphérique, afin de pouvoir gérer n'importe quelle position, n'importe quel changement d'accélération"[459]. Les pratiquants de Danse Contact Improvisation sont amenés à utiliser l'ensemble de leur sens ; vision, kinesthésie, toucher, ouïe (bruits, paroles ou sons des mouvements) participent à leurs décisions prises sur le "champ" quant à une chute, un porté, un mouvement de bras ou autre. Nous pouvons rajouter également l'importance de l'olfaction tant la proximité des corps que le fait d'avoir le nez à proximité des multiples parties du corps de l'autre, est une des caractéristiques de cette danse. Les modalités de fonctionnement de chaque organe des sens n'ont en rien

[459] Steve Paxton, Fall after Newton, Op. Cit. p 43.

perdu de leur spécificité mais sont inscrits dans une logique de corporéité et une logique de sensation commune : comme le dit Steve Paxton , les "sens se prolongent" dans tous les sens. Le corps se prolonge dans tous les sens, investit l'espace, part à la rencontre de l'air, de la terre, des autres corps comme de lui-même en devenir-avec. Ce principe de "prolongation" semble alors constituer ce qu'est un "sens" même. Les sens existent que pour un mouvement de rencontre, un devenir avec. Ce "réajustement des sens" dont parle Steve Paxton suppose que le corps entier soit conçu comme un sens ou comme ayant non pas cinq sens mais mille, aussi flexibles, réversibles que lui. La souplesse, l'adaptabilité, la diversité qualitative d'un corps se fait fonction de la flexibilité et de la multiplicité de ses sens. Le sens du corps, son devenir se trouve alors dans le mouvement même des sens du corps. Il est un corps-sens qui n'a plus un sens ou cinq, mais mille : la logique aisthétique du "contact" a cette propension à ouvrir sur une multiplicité sensorielle comme sur une singularité multiple.

Nous avons dit que le sens du toucher apparaît comme le sens le plus apte à modéliser le fait que le corps sentant est un corps qui se prolonge au dehors-dedans, et que c'est par cette prolongation qu'il devient sensible. Le sens tactile apparaît donc comme un sens particulièrement opératoire pour assimiler ce principe de prolongation, exportable pour tous les sens. A contrario, le sens de la vue apparaît bien souvent comme un obstacle à l'avènement de cette logique. Le sens de la vue semble, souvent, correspondre, dans les corps, à une perte du poids du corps, à une dispersion dans l'autre, à un mouvement de prolongation uniquement dirigé vers l'extérieur et aussi à une certaine fixation du monde comme du corps regardant, à une objectivation. L'acte visuel, et aussi, nous allons le voir, l'acte verbal apparaissent en contradiction avec la pondéralité, la réversibilité pluri-directionnelle, la flexibilité de la logique aisthétique que définit la Danse Contact Improvisation. C'est pourquoi, et spécifiquement dans le travail que mène Lulla Chourlin, le sens de la vue et le sens énonciateur de verbalité (inscrits dans un travail générateur de leurs possibles renversements), apparaissent, a contrario, comme des éléments particulièrement opératoires à faire advenir cette autre logique des sens.

Nous voudrions ici rapporter quelques aspects de ce travail sur la vision et l'énonciation, tant ces travaux révèlent combien un schéma sensible traditionnel et habituel se

déstructure et créent une autre structure : une structure mouvante, réversive et flexible.

Il est courant de constater que, lors d'une danse improvisée, les danseurs sensibles à leurs variations internes, ne savent plus que faire de leurs yeux ou les ferment tout simplement. Il semble que la proprioception et l'extéroception s'excluent mutuellement. Toujours, le projet pédagogique de Lulla Chourlin inscrit cette dimension que *cela peut être autrement*.. Dans ce propos, elle propose régulièrement des travaux sur le thème problématique "intérieur-extérieur". Dans cette thématique, s'inclut bien évidemment un travail sur le regard, qui peut prendre, par exemple, les formes suivantes :

- marche et circulation dans l'espace les yeux fermés. Question implicite ou explicite : qu'est-ce que cette expérience provoque ?
- au cours de cette marche les yeux fermés, si une rencontre s'établit : divers échanges dansés avec un partenaire, selon les modalités de la Danse Contact Improvisation ;
- les yeux fermés, *choisir* un partenaire c'est-à-dire décider les yeux fermés (et bien sûr sans le nommer verbalement) le partenaire avec qui la personne souhaite danser ;
- danse en contact avec ce partenaire en restant les yeux fermés ;
- puis l'un des deux ouvrent les yeux et les gardent ouverts pendant que la danse continue. Question sous-entendue : qu'est-ce cela change à la danse ?
- puis inversion : le partenaire qui avait les yeux ouverts les ferment, l'autre qui avait les yeux fermés les ouvrent. Même question sous-entendue ;
- puis les deux dansent les yeux fermés ;
- puis les deux partenaires dansent les yeux ouverts ;
- trouver une fin à la danse ;
- discussion sur ces expériences par petits groupes de quatre ou par l'ensemble du groupe.

Propos retraduits ici de façon très générale, les danseurs font le constat d'une différence principale qui peut s'exprimer selon deux voies différentes :

1) la première pose une dichotomie entre le binôme yeux fermés/yeux ouverts.

- Les yeux fermés permettent à beaucoup de sentir leur corps en mouvement, "de s'incorporer" tandis que les yeux ouverts coïncident davantage avec une difficulté de sentir leur corps et le corps de l'autre dans le mouvement. Les yeux ouverts semblent

altérer le processus de la sensation proprioceptive.
- D'autre part, la danse "les yeux fermés" tend à être lente tandis que celle les yeux ouverts est plus rapide.
- De même, beaucoup constatent leur peur d'être debout les yeux fermés, leur manque d'équilibre. Aussi ont-ils les yeux fermés une forte propension à danser au sol ; la danse les yeux ouverts se déroulant alors plus facilement en "haut".
- Dans la même logique duelle, certains ont pu constater que leurs mouvements, les yeux fermés, étaient davantage de l'ordre des flexions, des contractions en repli sur soi, tandis que leurs mouvements les yeux ouverts étaient plus étendus dans l'espace dans un primat des extensions.
- D'autres remarquent aussi leur plus forte propension, les yeux fermés, à se "laisser aller", à "lâcher prise", à suivre le flux en devenir "inconnu" du mouvement ; tandis que les yeux ouverts les incitent plus largement à des mouvements volontaires et habituels.
- (En employant des concepts du BMC, que nous expliciterons plus tard, certains diront que le "système organique" primait lorsqu'ils avaient les yeux fermés, tandis que le système "neuro-musclo-squelettique" avait la prépondérance lorsqu'ils avaient les yeux ouverts).

2) la deuxième logique qui s'exprime sort d'une conception et donc d'une corporéité dichotomique. Si, bien sûr, il persiste une différence notable entre un mouvement les yeux ouverts ou un mouvement les yeux fermés, elle ne s'exprime plus contradictoirement mais simplement comme une différence de qualité proprement sensorielle : les yeux fermés activent en premier lieu les sensations kinesthésiques, tactiles, olfactives (ou sonores) afin de diriger le mouvement dans l'espace (qui n'est ici plus spécifiquement marqué par des qualités de lenteur, de repli, de mouvement au sol, de passivité ou de sensation "intérieure" puisque, dans ce cas, le fait d'avoir les yeux fermés n'empêche en rien d'être tourné aussi vers l'extérieur) ; tandis que les yeux ouverts permettent d'avoir un contact visuel avec le partenaire et l'espace environnant, ce qui n'était pas le cas, lorsque les yeux étaient fermés (dans ce dernier cas où les yeux sont ouverts, les sensations tactiles, olfactives, kinesthésiques peuvent toujours, selon la situation, avoir le pas : les yeux ouverts n'entrant plus en contradiction avec d'autres modes sensorielles). Dans cette même logique de co-fonctionnement entre l'intérieur et

l'extérieur, les danseurs n'expriment pas une différence en terme de passivité-les yeux fermés et d'activité-les yeux ouverts, mais plutôt un état de passivité-activité dans tous les modes sensorielles, état où les prises de décisions ne sont étouffées ni par une passivité relaxante, ni même par un volontarisme qui ferait surgir une action habituelle souvent inappropriée à la situation forcément nouvelle.

Dans cette idée d'une co-existence simultanée de tous les sens en vue d'une disponibilité à l'action, d'une esthésie qui ne soit frustrée ni par le fait d'avoir les yeux fermés, ni par le fait d'avoir les yeux ouverts, Lulla propose de reprendre l'exercice :
- reprise de la marche en alternant successivement les yeux fermés et les yeux ouverts en faisant en sorte, par cette alternance renouvelée, que la qualité de la marche n'en change pourtant pas brutalement selon cette oscillation des paupières ;
- danse improvisée seul et en groupe selon les rencontres, les yeux ouverts ou fermés au choix ;
- reprise de la marche dans l'espace les yeux ouverts ; choisir un partenaire et ne plus le quitter des yeux pendant toute la danse improvisée seul ou avec d'autres partenaires. Contact visuel donc avec une personne + contact tactile et kinesthésique avec une autre ou même plusieurs ;
- lâcher le contact visuel avec une personne privilégiée et continuer la danse à deux ou à plusieurs, en gardant la même attention active, réceptive, bienveillante à ce que contient l'ensemble de l'espace environnant.

Cette démarche pédagogique vise à susciter un œil réceptif et actif qui n'empêche en rien les sensations de poids et de mouvement, les sensations kinesthésiques et olfactives d'intervenir. La logique réversive est complètement inscrite dans la démarche pédagogique qui ne cesse elle-même de proposer un point de vue, puis son inverse afin, non pas de les cumuler ou de trouver entre les deux un moyen terme, mais plutôt d'ouvrir, par la rotation constante entraînée elle-même par une réversion sans fin, à une multiplicité de points de vue différents mais non-contradictoires ou s'annihilant entre eux. Un système sensoriel ou corporel prend le dessus pendant qu'un autre le supporte dans l'ombre, puis ce système sensoriel et corporel qui supportait ou même un autre différent se fait ensuite l'initiateur pendant que d'autres le supportent… constante

réversion du supporté et du support, constante réversion de l'initiateur et de l'initié, rotation initiateur-initié que nous devons comprendre aussi bien dans le sens moteur que sur le plan symbolique et politique. La Danse Contact Improvisation, avec ces roulés en duo ou à plusieurs, constitue véritablement une réification heuristique de cette logique marquée par la réversion, la pluralité - réversion et pluralité que nous pouvons dire inhérentes à la relation qu'instaure un "pli".

Mais, l'accés à la simplicité de cette complexité n'est pas si facile (comme le relate d'ailleurs notre réflexion parfois en difficulté). Lulla a enchaîné cette expérience sur le regard à une autre qui introduisait la parole dans le mouvement. Avec l'intervention de l'énonciation verbale, certains danseurs se sont vus complètement regagnés par la logique duelle, linéaire et uni-directionnelle qui semblait s'être un tant soit peu évaporée.

Autre proposition : à la suite de la danse improvisée en groupe en gardant la même attention à l'espace environnant (regard réceptif et actif), choisir une personne et converser avec elle pendant la danse.

Lulla introduit assez fréquemment la parole dans la danse improvisée. Elle demande aussi, par exemple, qu'autour d'un duo dansé, se placent deux personnes-témoins qui non seulement regardent la danse, mais aussi conversent chacune avec une des personnes du duo dansant, personnes qui elles-mêmes dansent tout en parlant (et souvent en regardant leur interlocuteur).

De façon générale, cette intervention de la parole a tendance à susciter les mêmes phénomènes relatés à propos du regard :

-parole "fermée" comme yeux fermés : conscience kinesthésique du corps et du corps de l'autre nommée "intériorisation"

- parole "ouverte" comme yeux ouverts : perte de la conscience corporelle de son corps et du corps de l'autre nommée "extériorisation" ; arrêt ou continuation machinale de la danse.

L'introduction de la parole a tendance :

- à annihiler les sensations internes du corps mais aussi les sensations kinesthésique et tactiles du corps de l'autre qui constitue normalement le partenaire de la danse : exclusivité de la relation verbale par rapport à la relation dansée, donc ;

- à entrer en contradiction avec la continuation du mouvement de la danse : arrêt du

mouvement, ralentissement ou alors continuation machinale convoquant des mouvements non risqués et généralement habituels ;

- à annihiler non seulement toute émergence de sensation olfactive, tactile, kinesthésique mais aussi visuelle. Le regard vers l'interlocuteur est souvent exclusivement localisé sur lui pendant le temps de parole et non plus sur le partenaire-danseur (perception visuelle focalisée) mais plus, a tendance au regard vague et "qui ne voit pas" son interlocuteur, pour reprendre l'expression d'Odile Duboc. Le regard semble souvent être seulement le prétexte à maintenir une relation phatique et non pas aussi à être réceptif en couleurs, en formes à son interlocuteur.

En bref, la seule verbalité tend à constituer le seul centre de l'action, excluant toute la pluralité des centres sensoriels possibles. A ce titre, la parole, dans notre mode de corporéité culturelle, semble encore plus uni-directionnelle, linéaire, duelle, exclusive et finalement tyrannique envers la sensation que le regard. Ces divers expérimentations soulèvent finalement le problème de la réalisation de la variation et de la diversité des modalités de regard, tout comme le problème de la pluralité des modes d'énonciation verbale, de même, qu'ils soulèvent, plus largement, le problème des variations et des modulations sensorielles en général qui semblent comme bloquées dans une seule modalité. Ces modalités uniques associées à chaque sens semblent, en plus, s'exclure les unes des autres ; ce qui fait qu'elles ne peuvent apparaître ensemble.

L'enjeu de cet exercice est non pas franchement de "faire tout en même temps" : parler, danser, voir, sentir, soi, l'autre qui parle, l'autre qui danse, et l'univers autour. Même si cet exercice tend à développer un co-fonctionnement d'éléments pluriels, la problématique ne s'exprime pas tant sur ce mode accumulatif où il faudrait trouver un juste centre d'équilibre entre tous les éléments de cette pluralité. Il ne s'agit pas de trouver un centre ou LE centre qui mènerait au tout mais plutôt de faire varier les centres c'est-à-dire aussi d'opérer des choix dans lesquels certains systèmes seront supports, d'autres initiateurs et que le retournement soit toujours possible, sans que le danseur ne change brutalement de mode de corporéité générale. Concevoir par exemple corporellement que le sens kinesthésique puisse être le support de l'émission verbale ; concevoir encore l'on puisse initier le mouvement verbal c'est-à-dire une énonciation verbale en maintenant une sensation proprioceptive (et aussi intéroceptive par la sensation des organes : fonction générale de la bouche d'émission et d'absorption) ;

concevoir encore qu'une relation verbale entre une personne n'exclue pas une relation kinesthésique avec un autre (ce que fait plus ostensiblement par exemple un parent portant son enfant dans ses bras et conversant avec une autre). La verbalité ne bénéficie pas dans cette logique de la sensation d'un traitement spécial qui l'exclurait du champ sensoriel. Au contraire, l'énonciation verbale intervient alors comme un mouvement singulier, aussi singulier que l'ensemble des mouvements exprimables. Elle représente un mode énonciatif qui symptomatise pour le danseur cruellement (tant il semble y avoir un schisme entre le mode verbal et le mode "non-verbal") le travail à parcourir pour entrer dans la logique réversive. Ces travaux incluant la verbalité au sein de la danse (qu'a pratiqué, nous l'avons vu Trisha Brown, mais aussi que développe en ce moment Simone Forti avec sa démarche intitulée "logomotion" et qui consiste à parler en dansant) n'ont absolument pas pour but d'introduire de la théâtralité ou du théâtre au sein de la danse, mais bien d'impliquer la verbalité dans une logique chorégraphiquement repérée afin que la danse qui émerge de cette logique en soit plus effective et solide.

Comme nous l'approfondirons dans notre troisième commentaire, on entrevoit combien cette logique ne peut concerner que l'ensemble de la corporéité et de la sensorialité, combien elle concerne une "conception" générale de l'être et de l'agir. On entrevoit aussi combien l'avènement de cette logique, qui ne prend sens que corporéisée, exige un véritable "travail" sur les modes d'utilisation des sens, sollicite la mutation corporelle et sensorielle d'une corporéité repérable culturellement et personnellement.

Multiplicité et "composition instantanée" : espace et temps du Contact Improvisation.

La Danse Contact Improvisation se fait avec tous les sens et dans tous les sens. Il n'y va pas ici simplement d'un jeu de mot facile : cette logique de mise en jeu réversible des sens est consubstantielle à une compréhension "sphérique" et multi-directionnelle de l'espace. Steve Paxton : "Quand les sens se prolongent dans l'espace sphérique et que le système musculaire apprend à répondre à un contact sur n'importe quelle partie du corps, n'importe quel point peut servir de pivot pour l'action de levier et pour la continuité"[460]. Nous assistons à l'imbrication suivante : la logique de la prolongation sensible (la logique de la rencontre) est entrelacée avec une logique de la diversité des connexions possibles. Ici, tout segment est connectable. Cette multiplicité des connexions possibles crée une conception de l'espace pluri-dimensionnelle et pluri-directionnelle consubstantielle à une complète dé-hiérarchisation des parties corporelles comme des organes sensoriels. Nous avons dit, avec Cynthia J.Novack, que la Danse Contact Improvisation est une des seules danses à organiser complètement l'espace dans l'icosaèdre de Laban, forme cristalline selon 20 points directionnels. La majeure partie des danses relèvent, en effet, d'une certaine bi-dimensionnalité hiérarchisante privilégiant le haut sur le bas (ascendance), l'avant sur l'arrière (frontalité), de même que les parties hautes ou avants des corps ; de même, encore, que les sens dit "supérieurs". Dans le cadre de la Danse Contact Improvisation où tous les corps, les parties de corps, les divers sens se différencient en se connectant, s'entrelacent, s'enroulent ensemble, tout advient au "milieu", dans un "milieu", sur et dans le "champ". Il est significatif que les performances de Contact Improvisation n'assignent aucun point de vue aux spectateurs préférable à un autre : les spectateurs peuvent faire cercle autour.
A une conception de l'espace où prime la conscience de l'axe vertical et/ou celle de l'axe horizontal, se substitue un sens multi-dimensionnel de l'espace. Le "sens de l'orientation" uni-directionnel qui régit les activités coutumières et habituelles est alors complètement remanié. Comme si le pratiquant se retrouvait dans une machine à laver ou dans ces jeux de fête foraine, il dit en "perdre", dans un premier temps, son "sens de

[460] Steve Paxton, Fall after Newton, Op. Cit. p 43.

l'orientation". A un sens de l'orientation qui n'envisage l'action que selon une seule direction, se substitue, dans un second temps, un autre "sens de l'orientation" qui conçoit l'action toujours dans sa multi-directionnalité. Il s'agit de considérer la multiplicité directionnelle d'un corps agissant, c'est-à-dire l'ensemble des directions prises par les diverses parties du corps au cours d'une seule action (leurs choix directionnels), et aussi, l'ensemble des directions qu'elles n'ont pas prises, et donc dans lesquelles elles pourraient s'engager. Formes directionnelles d'un corps et contre-formes directionnelles. La pratique vise donc à construire un sens de l'orientation qui permet de se diriger dans l'espace tout en sentant la multiplicité des "directions" prises par tous les membres corporels. Le corps est alors considéré, au moins, comme une "étoile de mer" selon les 6 grandes directions du squelette intitulées les 6 "antennes" et qui partent du centre de gravité du corps : direction de la tête, direction de chacun des deux bras, directions de chacune des deux jambes, direction du coccyx. Entre ses 6 directions de base, aucune n'est valorisée plus qu'une autre, puisque toutes participent à une action quelle qu'elle soit et se "contre-balancent" toujours.

Passé le stade où les pratiquants justement semblent avoir perdu le sens de l'orientation et ne parviennent même plus à se diriger dans l'espace, les pratiquants prolongent les diverses directions de leurs membres dans l'espace. Le partenariat avec l'air est alors plus évident. Cette "prolongation" des directions de leurs membres dans l'espace permet de s'y diriger, de prendre des directions comme des décisions de mouvement, sans pourtant "blesser" l'espace, sans se déconnecter de toutes les autres directions possibles. Le mouvement trace son actualité en s'ouvrant sur la virtualité des autres possibles. Ainsi, il peut à tout moment se détourner et réalise un potentiel de réversibilité ouvert sur toutes les autres dimensions de l'espace. Cette ouverture à un espace pluri-dimensionnel coïncide exactement avec une ouverture aux autres corps qui gravitent autour. La conception d'un espace pluri-dimensionnel permet de rester en contact (proche ou à distance), permet un choix de direction de mouvement et une action qui ne coïnciderait pas pour autant avec un "se couper du monde".

Dans cette conscience pluri-directionnelle, les pratiquants parviennent à se différencier tout en se connectant, à se connecter tout en se différenciant (prise singulière de décision tout restant dans le jeu mutuel). Dans l'espace pluri-dimensionnel, ils explorent la multiplicité dé-hiérarchisée des chemins possibles, la multiplicité dé-hiérarchisée de

leurs sens, de même qu'ils parviennent à concevoir non pas un seul point de contact avec un partenaire mais bien de multiples… qu'encore de danser non pas seulement avec un partenaire, mais deux, trois, quatre ou plus. Ce n'est pas alors seulement "un" espace mutuel de rencontre qui est créé et qui sert de pivot au danseur mais deux, trois, quatre ou plus… et il s'agit de ne pas s'y perdre : cohésion des membres corporels, cohésion synesthésique des sens, cohésion de soi, cohésion au groupe qui permet la cohésion du groupe. La logique du "contact" ne cesse, dans un même mouvement, de différencier (segmentariser) et de connecter. Tout en définissant une logique de corporéité très précise, cette logique n'est pas clôturante : au contraire, elle-même pluri-dimensionnelle, la logique est ouverte à une multiplicité de danses issues de la diversité des "contacts" possibles. "Chaque partenaire, raconte Steve Paxton, mettait en place son propre puzzle cinétique au travers duquel nous dansions, apportant de nouveaux éléments au corps du travail, le réseau de Contact Improvisation"[461] .

En ce sens, ce genre de danse suit exactement les trois principes qu'énoncent Deleuze-Guattari à propos des rhizomes :

"1° et 2° Principes de connexion et d'hétérogénéité : n'importe quel point d'un rhizome peut être connecté avec n'importe quel autre, et doit l'être"[462].

"3° Principe de multiplicité : c'est seulement quand le multiple est effectivement traité comme substantif, multiplicité, qu'il n'a plus aucun rapport avec l'Un comme sujet ou comme objet (…) Pas d'unité qui serve de pivot dans l'objet, ni qui se divise dans le sujet. Pas d'unité ne serait-ce que pour avorter dans l'objet, et pour "revenir" dans le sujet. Une multiplicité n'a ni objet, ni sujet, mais seulement des déterminations, des grandeurs, des dimensions qui ne peuvent croître sans qu'elles changent de nature. (…) Un agencement est précisément cette croissance des dimensions dans une multiplicité qui change nécessairement de nature à mesure qu'elle augmente ses connexions. Il n'y a pas de points ou de positions dans un rhizome, comme on en trouve dans une structure, un arbre, une racine. Il n'y a que des lignes"[463]. "A l'opposé d'une structure qui se définit pas un ensemble de points et de positions, de rapports binaires entre ces points et de

---

[461] Steve Paxton, Fall after Newton, Op. Cit. p 43.

[462] Gilles Deleuze,Félix Guattari, Mille Plateaux, Op. Cit. p 13.

[463] Gilles Deleuze, Félix Guattari, Idem, p 14-15.

relations biunivoques entre ces positions, le rhizome n'est fait que de lignes : lignes de segmentarité, de stratification, comme dimensions, mais aussi ligne de fuite ou de déterritorialisation comme dimension maximale d'après laquelle, en la suivant, la multiplicité se métamorphose en changeant de nature.(…), le rhizome se rapporte à une carte qui doit être produire, construite, toujours démontable, connectable, renversable, modifiable, à entrées et sorties multiples, avec ces lignes de fuite."[464]

La Danse Contact Improvisation a cette texture rhizomatique qui fait que n'importe quel segment peut se réaliser en se connectant avec un autre, parce que le mouvement actuel est tissé de possibilités virtuelles, parce qu'il a en propre cette possibilité de réversion et de réversibilité constantes (cristaux rhizomatiques). La multiplicité des directions dans l'espace, la pluri-dimensionnalité spatiale trouve sa correspondance directe dans une multiplicité des agencements, des devenir-avec, des connexions-différenciations possibles.

Il faut considérer aussi combien cette conception multi-dimensionnelle de l'espace est relative à une conception du temps dictée par le concept "d'improvisation" conçu comme une "composition instantanée". La conception uni-directionnelle de l'espace suppose une action dirigée vers un but prévu : mouvement "direct" ou "linéaire" selon Laban. Le temps est lui-même linéaire, compté, chronique. Une conception multi-directionnelle suppose une action qui se dirige vers, tout en étant constamment réversible vers un ailleurs qu'elle ne peut prévoir… de là, la "dimension d'inconnu" souvent invoquée par les danseurs improvisateurs. L'action "improvisée" a cette caractéristique de coïncider avec son actualité. Cette coïncidence ne la fait pas approximative ou imprévoyante, mais profondément "présente" comme "sur le champ" énoncée ou "composée" instantanément. Le défi que se lancent les improvisateurs est celui d'"être au présent", d'"être dans l'instant". Que veut-dire "être dans l'instant" ? A cette question posée par Agnès Benoit à David Zambrano, le danseur improvisateur professionnel répond :

"C'est une question très difficile, qui concerne le fait de savoir où vous êtes dans tout votre corps, de savoir qu'à partir de votre centre vous pouvez créer n'importe quelles

---

[464] Gilles Deleuze, Félix Guattari, Idem, p 31-32.

relations avec différentes parties de votre corps dans l'espace.(…) Vous êtes là mais conscient de tout ce qu'il y a autour. Lorsque ça se produit je sens que je suis dans l'instant. Je dois vous dire que sur scène ça ne se passe pas toujours comme ça, parce que quand le public arrive il y a toujours cette nervosité qui met un moment à disparaître. Vous mettez en place la relation aux spectateurs et ensuite vous êtes dans l'instant, vous acceptez. C'est comme accepter ce qui est, accepter où on en est : "bien, maintenant j'ai un orteil blessé à mon pied droit, maintenant ma main droite est un peu fragile" mais je peux toujours être libre, je peux communiquer à partir de mon centre vers l'espace et je peux construire. A présent, il y a beaucoup d'embouteillage, nous parlons, j'essaie d'être conscient de mon dos… Lorsque tout ça commence à être clair, je peux trouver un moment de "ouah ! Hum… Ça y est, j'y suis. OK, je recommence". Et, maintenant je me sens un peu maître des forces qui viennent de mon corps. Je peux prendre mes propres décisions plus facilement, mes "circuits" sont ouverts. Je peux m'orienter dans cet espace, je peux réduire l'espace, élargir l'espace, le transformer, je peux modeler l'espace, je peux me déplacer dans l'espace, je peux faire partie de l'espace, je suis l'espace. Tout ça se déroule à la fois, c'est à ce moment-là que vous pouvez dire "OK, je suis dans l'instant" et vous êtes très bien planté sur le sol. Il y a tellement de facteurs ! C'est tellement complexe et pourtant si simple !"[465] .

A partir de ces propos riches et touffus, nous voudrions préciser les modalités de production de cette conception du temps qui préside à "l'improvisation" :

- le temps se définit comme un processus perçu à travers les transformations corporelles. Le temps est un temps de la sensation, de la "conscience" du corps. La perception du temps dans le corps et dans le monde débouche alors directement sur une perception de l'espace du corps et de l'espace du monde. "Etre dans l'instant", c'est être "sur" le champ et "dans" le champ, comme le suggérait Steve Paxton. Le temps est forcément ici un espace-temps-poids.

"Etre dans l'instant" est un "être-là". "Lorsque j'improvise, je ne recherche rien, j'essaie simplement de voir ce qui est là, à ce moment bien précis"[466] dit Felice Wolfzahn, improvisatrice. La "présence" du danseur découle directement de cette conception d'un

---

[465] Dans "On the edge/ Créateurs de l'imprévu", Propos d'improvisateurs recueillis par Agnès Benoit, Nouvelles de Danse N°32-33, Automne-Hiver 1997, ContreDanse, Bruxelles. p 188.

[466] Felice Wolfzahn, Dans "On the edge/ Créateurs de l'imprévu", Op. Cit. p 120.

temps présent qui est aussi perception de l'espace présent de son corps (de son poids) comme du monde. Il perçoit le processus. Temps-matière donc, temps pluri-dimensionnel, temps actuel-virtuel, cristaux de temps.

- Etre au "milieu" du temps, de l'espace, du poids du corps revient à "accepter" les transformations comme telles. Il est significatif que David Zambrano nous parle d'une blessure toujours plus difficile à accepter ; la blessure, ici, est conçue, à l'instar de toute sensation, comme un élément qui, par les limites qu'elle pose, ouvre un champ de possibilités nouvelles. Les sensations adviennent dévalorisées de leur caractère potentiel négatif ou positif en vue d'une action future (référence à la "neutralité" dont nous parlions précédemment). La sensation n'est alors ni un obstacle à l'action que je prévois, ni même un tremplin vers une action future, elle est en elle-même, par les limites qu'elle pose, un champ de possibilités qui s'actualise. La perception est une actualité, un acte du fait même qu'elle advient, qu'elle arrive. Etre au milieu du temps, c'est accepter, céder à la mouvance de la matière, en suivre le processus et le réaliser.

- La perception devient alors une réalisation, une création. Sentir, c'est réaliser ; percevoir, c'est "construire" ("prendre ses propres décisions plus facilement", dit David Zambrano). Etre au milieu du temps, de l'espace, des corporéités, c'est créer le temps, l'espace, les corporéités. L'acceptation n'est pas une résignation mais une"responsabilisation", dit aussi Julyen Hamilton : "L'action d'improviser produit des coïncidences et en assumer la responsabilité fait partie du processus de composition"[467]. L'acceptation permet, moins de subir l'événement, que de l'"assumer", de le "composer", de le "vouloir" dit Deleuze : "vouloir l'événement", c'est "devenir digne de ce qui nous arrive, donc en vouloir et en dégager l'événement, devenir le fil de ses propres événements, et par là renaître, se refaire une naissance"[468]. L'improvisation n'est pas conçue comme un "temps d'essai" ou un "temps de recherche" où l'on peut s'accorder toutes les excuses, mais directement comme une composition créatrice. "Je crois qu'on a pas à s'excuser : être responsable mais ne pas s'excuser" continue Julyen Hamilton. Ne pas s'excuser de vivre, ne pas s'excuser d'être : être là, créer la vie.

- "Vouloir l'événement", "assumer la responsabilité" de ce qui arrive, de ce qui advient.

---

[467] Julyen Hamilton, Dans "On the edge/ Créateurs de l'imprévu", Op. Cit. p 200.

[468] Gilles Deleuze, Logique du sens, Editions de Minuit, Paris, 1969, p 175.

C'est cet avènement qui fait l'événement créateur. De là, l'idée d'improvisation comme une "composition instantanée". "Nous essayons de percevoir la composition en même temps que nous la créons"[469], dit K.J. Holmes, improvisateur. Improviser, c'est composer sur le champ, dans l'instant : c'est dégager ce qui doit être représenté dans ce qui arrive.

Aussi, l'événement qui s'ajuste sur la continuité de l'avènement n'est pas un événement occasionnel et fugace, il est durant et construit ainsi la base de la composition. Comme le dit Julyen Hamilton, "le moment créateur est un moment d'improvisation"[470] et le défi des improvisateurs serait que l'inverse soit toujours vrai, que tout moment d'improvisation soit un moment créateur.

- "Le moment créateur est un moment d'improvisation. C'est-à-dire qu'au moment où vous improvisez devant un public, il n'y a plus le temps de définir ce qui est en train de se faire … pas de répétitions, pas de modifications. La décision prise dans l'instant est inchangeable. Appliqué à la vie de tous les jours, ce concept peut être un drôle de défi"[471]. Chez l'ensemble des improvisateurs professionnels, "être dans l'instant" constitue un "travail" de tous les instants, et donc ne peut s'appliquer au seul cadre de la production scénique. Le champ de l'improvisation définit alors une éthique pragmatique générale, une façon d'être sans cesse relancée. Nous percevons bien l'importance de la constance de cette investigation dans les propos de David Zambrano : "Etre conscient de son dos" pendant l'interview, "être dans l'instant" pour pouvoir énoncer ; "improviser" en créant directement une énonciation. "Je pense que je suis un chercheur spécialisé dans le mouvement à plein temps"[472], ajoute-t-il. Dans cette conception, "l'instant" est moins visé comme un "instant" (un point du temps, un temps court) que comme une "durée". Etre dans l'instant tous les instants, tel est le "défi". L'instant n'est pas conçu comme un moment extatique ; il ne coïncide pas avec une "suspension" (comme on l'a vu chez Odile Duboc), un "événement" exceptionnel qui surgit comme un éclat de temps, comme le jaillissement d'un temps vertical sur fond d'un temps

---

[469] K.J Holmes, Dans "On the edge/ Créateurs de l'imprévu",Op. Cit, p 86.

[470] Julyen Hamilton, Dans "On the edge/ Créateurs de l'imprévu", Op. Cit. p 192.

[471] Julyen Hamilton, Dans "On the edge/ Créateurs de l'imprévu", Op. Cit. p 198.

[472] David Zambrano, Dans "On the edge/ Créateurs de l'imprévu", Op. Cit. p 174.

horizontal (Bachelard). Il y va chez ces pratiquants de l'improvisation devenue synonyme de "composition instantanée" d'une conception plus radicale et aussi plus immanente. Etre "en dehors du temps" chronologique ne doit plus être une exception ; l'exceptionnalité de cette perception du temps, comme de cette perception des corps et du monde, doit être pensée dans la banalité et la quotidienneté. "Etre dans l'instant" à "plein temps" crée un temps plein, épais,"tout" le temps. Il y a donc, selon nous, une nuance non négligeable entre ces deux conceptions de "l'instant" : un "instant-suspension" qui inscrit une oscillation entre deux formes du temps (le temps chronologique et le temps événementiel) et un "instant" qui travaille à la constance de l'événement, un "instant-durée". L'instant-suspension pourrait être référé à ce temps "kaïrique", à ce temps de l'occasion que François Jullien détecte dans le schéma grec et européen de l'action : "Qu'il s'agisse de connaître ou d'agir, ou mieux encore de créer (et la rencontre est alors celle de l'inspiration), s'est-on plu à mettre en valeur cette coïncidence momentanée qui, s'opérant entre deux chronologies distinctes, constitue "l'heureuse simultanéité de l'occasion" (cf. Vladimir Jankélévitch, Le Je-ne-sais-quoi et le Presque-rien, I, La manière et l'occasion) : un "croisement" se réalise ponctuellement (à point nommé, comme on dit) entre l'instant d'une "occurrence" et celui d'une "intervention" ; autrement dit, l'occasion serait à considérer comme une "intersection", substituant à la disjonction chronique, demeurée inefficace, la conjonction kaïrique dont il faut profiter. Mais elle est si "fragile" (…) tant elle surgit comme un éclair dans le "presque rien du temps". (…) Advenant toujours pour la première (et la dernière) fois, l'occasion est toujours "impromptue", on ne saurait en donner de leçons et nous ne pourrons qu'improviser à son égard"[473]. Or, lorsque l'improvisation devient composition et la composition devient une improvisation, il y a là une logique beaucoup plus radicale qui est susceptible d'être réalisée : celle de l'instant-durée, qui se rapprocherait, toujours en suivant François Jullien, du mode qu'a développé, de son côté, la pensée chinoise : "Accompagner le déroulement engagé en chacune de ses étapes et jusqu'à son aboutissement, de façon à être constamment en phase avec lui (cf. supra "épouser la courbe de l'évolution", à "l'unisson"). L'intersection accidentelle de la rencontre se mue en coïncidence continue avec le procès ; au lieu d'être l'instant fugitif et hasardeux offert

[473] François Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 96.

à l'action, l'occasion devient contemporaine de tous les stades de la transformation"[474]. "Etre dans l'instant" ici, c'est continuellement épouser le processus, "détecter" donc sentir "le plus précisément le présent, et y déceler la présence de ce dont il est gros". Ainsi, les propos de François Jullien sur le sage/stratège chinois s'accordent à la définition de la logique du danseur de Contact Improvisation : du sage et du stratège à la fois, "On pourrait en ressaisir la logique : grâce à l'entière disponibilité à laquelle il a su faire accéder sa conscience, parce qu'il a dissous en elle les points de focalisation auxquels conduisent inévitablement idées et projets, qu'il l'a déliée également des fixations particulières auxquelles par sclérose elle se laisse aller, et l'a donc libérée tout à la fois de la partialité et de la rigidité dans lesquelles s'enferme, en devenant exclusif, tout point de vue individuel (ce qui signifie par conséquent, et pour dire cela enfin positivement, qu'il l'a rendue coextensive à la globalité des processus et la maintient aussi mouvante et fluide - complètement évolutive- que l'est le cours du réel), le sage/stratège est en mesure d'épouser la cohérence d'ensemble du devenir et peut ainsi anticiper avec certitude sur les modifications à venir"[475]. "Voulu, l'événement s'effectue sur sa pointe la plus resserrée, au tranchant d'une opération"[476], dit Deleuze. C'est ce "tranchant", cette pointe dans le temps qu'exprime la notion "d'instant". Mais le tranchant désigne un fil… un fil continu à suivre, une voie qui s'ouvre comme processus continuel.

Or, cette façon "d'être dans l'instant", comme d'être dans la présence et d'assister le processus en l'actualisant, en "étalant l'évidence"[477], dit François Jullien, s'oppose complètement à l'émergence de moments critiques qui faisaient les instants-suspensions. En ne faisant qu'actualiser le processus, l'événement est durant et se confond avec la simple durée sensible, il ne fait plus révélation ou "Monument". L'immense sensorialité du "geste aisthétique" provient de ce qu'il scrute l'imperceptible et le devient : le "devenir-imperceptible"- Deleuze[478]. La spécificité de ce geste opère "dans le discret"-

---

474 François Jullien, Idem, p 97.

475 François Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 91.

476 Gilles Deleuze, Logique du sens, Op. Cit. p 175.

477 François Jullien, Un sage est sans idée, Op. Cit. p 66

478 Gilles Deleuze, Dialogues, Op. Cit. "Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé" ou "Involuer, c'est avoir une marche de plus en plus simple, économe,

Jullien[479] - et s'oppose au spectaculaire, à la monstration (où l'objet, le sujet et leur dialectique sont investis). Si bien qu'il nous semble que l'aspect paradoxal voire l'écueil dangereux des "compositions instantanées" ne réside pas tant dans une opposition entre la "composition" et "l'improvisation" (puisque leur co-existence semble au contraire générer la puissance d'un autre faire) mais plutôt dans la théâtralisation de ces "compositions instantanées". Ce qui fait alors problème, c'est la confrontation entre le caractère spectaculaire de la situation (spectateurs en attente, présence d'un suspens d'autant plus grand lorsqu'ils sont informés de la prise de risques des danseurs, de leur création "à chaud") et le caractère discret, sobre, évident, facile de la simple présence "dans l'instant". Aussi, ou ces improvisateurs actualisent une "sagesse" inouïe, ou - et c'est bien souvent le cas-, contaminés par la situation, ils suivent le procédé spectaculaire : de la simple monstration d'un soi fragilisé à l'exploitation d'éléments événementiels forcés. En répétant inlassablement la discrétion, la sobriété des gestes, la Cie Trisha Brown peut regagner le lieu théâtral et ainsi se donner cette puissance sur la scène de ne pas faire d'histoires, ni d'introduire des péripéties[480] (la répétition de la chorégraphie n'empêchant pas les danseurs d'être, au moment des répétitions et au moment des représentations,"dans l'instant" c'est-à-dire dans l'attention du processus). Ces remarques tendent encore à réaffirmer la nécessité d'un immense travail que suppose l'avènement d'un geste aisthétique, et aussi, de façon plus générale, l'importance d'une certaine rigueur dans les différentes voies suivies.

En guise de conclusion, nous dirons que la logique de la Danse Contact Improvisation propose et génère une façon d'être qui s'exprime avant tout comme une façon d'être ensemble en devenir. Etre le présent mutant, dilater le temps, suivre le processus ; être

---

sobre", p 37.

Gilles Deleuze, Félix Guattari, Mille Plateaux, Op. Cit : "Le multiple, il faut le faire, non pas en ajoutant toujours une dimension supérieure, mais au contraire, à force de sobriété, au niveau des dimensions dont on dispose, toujours n - 1 (c'est toujours ainsi que l'un fait partie du multiple, en étant soustrait". p 13

[479] FrançoisJullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. "Le moment critique ne correspond plus au stade de la manifestation, mais se déplace en amont jusqu'au stade le plus infime - celui de l'amorce- où commence à s'opérer le clivage et qui est "*décisif*"". Il n'est plus lié au spectaculaire, comme dans l'action théâtrale (cf, à nouveau la Grèce) mais au plus discret". p 85.

[480] Trisha Brown : "Accepter l'environnement théâtral, est-ce autant se brader ? J'ai changé de médium ; mon intégrité n'a pas changé… Mon vœu est qu'en ces circonstances, je persiste courageusement à travailler dans un lieu inconnu, depuis un lieu inconnu, à ne pas laisser le cadre entamer l'aspect radical du mouvement", dans "Du simple au complexe", Op. Cit. p 9.

l'espace, en rendre les multiples facettes tourbillonnantes ; être un corps à entrées multiples, un corps-passage de forces, un corps-passeur, un corps-flux, une matière volumique et pondérale ; faire un geste à sorties multiples, un geste réversible, un geste qui inscrit (actuel) sans gommer sa contre-forme (virtuelle). Or, toutes ces caractéristiques n'adviennent que parce qu'au cœur de la logique, il y a cet élément fondamental : s'allier, s'agencer, s'articuler, se combiner, réaliser des espaces de jeu, faire exister les passerelles, jouer, tout cela sans cesse en déséquilibre mutationnel : devenir-avec. Là, les raccordements peuvent se faire de multiples manières dans des temps processuels divers. La Danse Contact Improvisation suppose la collectivité et les singularités différentielles ; elle suppose les connexions-différenciations, les cor-rélations inattendues et évidentes (à l'instar même de celle d'un corps qui ne peut que devenir-avec le sol). Sa logique consiste à tisser des liens et à faire des plis fluctuants. Le pli des corps provoque des circulations constantes synonyme de relation ; relation qui n'est ni imitative, ni conflictuelle, ni même "commune" (tant la notion de communauté crée un point de fusion unitaire), mais différentielle : la connexion crée une différenciation qui ne rompt pas la connexion mais qui justement la relance. Les singularités adviennent par cette prégnance du pli, par cette absence de trou. Ce sont les stylistiques gestuelles trouées, striées qui font advenir des subjectivités, des individualités qui, mises ensemble, provoquent d'autant plus de "déchirures", ou bien alors, qui font advenir des purs objets (des corps-machine) qui mis ensemble provoquent ces gouffres humains que sont les fascismes les plus durs.

La différenciation-connexion a ce propre de créer un espace de jeu… création d'un espace de jeu, d'un espace combinatoire où tout segment est connectable avec un autre.

On pourrait dire, à juste titre, que la logique du Contact-Improvisation est une logique libertaire, anarchiste. Mais sans développer ici tout rapprochement éminemment politique (ce que nous suggérerons dans notre dernier chapitre), il s'agit toujours de considérer combien la Danse Contact Improvisation fait moins de la politique que de la "micro-politique", selon le terme deleuzien, combien elle se penche fondamentalement et avant tout sur un projet de relation qui prend corps, qui investit les corps. Cette corporéisation d'une logique apparaît comme la condition de possibilité de son existence effective ; sans cela, elle reste une utopie. La logique aisthétique exige le "travail" des corps, le travail sur ce qu'ils peuvent, le travail des sensations comme le

travail des relations.

L'enseignement pédagogique de Lulla Chourlin allie la Danse Contact Improvisation à la méthode d'éducation somatique du Body-Mind-Centering. Les deux lui apparaissent proprement complémentaires : le BMC permet d'investir les danseurs dans un profond travail d'expérimentation sur les sensations corporelles ; le Contact-Improvisation permet d'emmener directement ces expérimentations sensibles dans le mouvement et dans la danse (puisqu'il se comprend lui-même, aussi, comme une expérimentation sensible). Il s'agit ici d'entrer dans quelques-unes de ces expérimentations sensibles afin d'appréhender encore l'importance de l'incorporation de la logique constitutive de la logique même.

Le Body-Mind-Centering dans l'enseignement de Lulla Chourlin.

L'enseignement de Lulla Chourlin connecte avec la Danse Contact Improvisation la pratique du Body-Mind-Centering (BMC). L'association de ces deux pratiques est harmonieuse du fait que le BMC, basé sur l'expérience corporelle par le toucher et le mouvement, emprunte une logique similaire à la Danse Contact Improvisation, même si, nous le disions, les finalités respectives diffèrent.

Le BMC est un travail d'exploration, d'expérimentation, de sensibilisation aux "systèmes corporels", par le moyen du toucher et du mouvement. Repris directement de la physiologie occidentale, les "systèmes corporels" sont : le système osseux et musculaire, le système organique, le système nerveux, le système endocrinien, le système des fluides (sang, lymphe)… Pour le pratiquant, il s'agit d'identifier et d'articuler ensemble les différents "systèmes corporels" qui le constituent, en étant touché, en touchant, en se mouvant. Le BMC allie aussi à l'expérimentation sensible des systèmes corporels, une vision ontogénétique du corps humain de 0 à 1 an et phylogénétique. Pour le pratiquant, il s'agit alors de différencier et d'intégrer autrement les différents "schèmes de développement" qui ont présidé à son évolution jusqu'à l'âge d'un an. Ce faisant, Bonnie Cohen élabore à la fois une méthode que l'on pourrait qualifier rapidement de "développement personnel" qu'une connaissance anatomique, ontogénétique, phylogénétique, basée sur des expérimentations sensibles. L'idée fondamentale du BMC réside, en effet, dans le primat donné à l'expérimentation de son propre corps, expérimentation sensible qui se voit à la base de la formation, qu'elle soit orientée vers les domaines de la chorégraphie, (du chant, du théâtre…), de l'éducation somatique ou de la thérapie. La connaissance du corps et du mouvement n'est alors effective que par l'expérimentation sensible de son propre corps.

Bonnie Cohen a une connaissance extensive du mouvement. Diplômée en ergothérapie et en thérapie neuro-développement du Docteur Bobath, elle a travaillée longtemps en milieu hospitalier sans pourtant ne jamais adhérer à l'objectivation dont le corps et les corps font l'objet, dans le milieu de la médecine occidentale. Pratiquant en même temps la danse, elle intègre les connaissances du corps et du mouvement de danseurs telles celles d'Eric Hawkins, danseur de Martha Graham travaillant dans les années 60 selon le principe du "sans effort" ou celles d'Irmgard Bartenieff ; Bonnie Cohen suit la formation

et acquiert le diplôme de Laban Movement Analysis. Menant également des expériences dans les arts martiaux, le yoga et le travail de la voix, Bonnie Cohen intègre des données sur le mouvement issues de pratiques diverses et de champs épistémologiques divers (physiologie, neuro-physiologie, sémiologie médicale, psychologie, psychanalyse, philosophie et pratique orientale, métaphysique…). En 1973, elle quitte définitivement le milieu thérapeutique et fonde le centre de formation du Body-Mind Centering, qui, au fil des années et des expérimentations sur le corps par les moyens du toucher et du mouvement, va élaborer une véritable théorie sur le mouvement associée à une méthode expérimentale originale. S'il est vrai que le livre de Bonnie Cohen, théorisant le BMC apparaît comme un composé syncrétique utilisant sans les fonder des concepts issus de champs théoriques ou pratiques différents, si, en cela, nous dirons qu'il manque crucialement de rigueur intellectuelle et épistémologique, il n'empêche qu'en dépit de cet excès de richesse, et du fait de cette méthode expressément expérimentale et phénoménologique, la compréhension des divers "systèmes corporels" et des "schèmes de développement" définis par la biologie traditionnelle, s'en trouve modifiée (mais non re-conceptualisée). Néanmoins, nous le verrons, l'utilisation systématique de la terminologie anatomique transférée directement dans le cadre expérimental et sensible, n'est pas sans poser des problèmes d'ordre épistémologique : le transfert d'un paradigme épistémologique dans un autre n'appelle-t-il pas directement qu'on en change de nom, et donc, qu'on en change tous les termes le définissant ? Néanmoins, en passant sur ce problème de re-conceptualisation (qui ne concerne d'ailleurs pas que cette méthode d'éducation somatique, même s'il s'exprime ici exemplairement et crucialement), le BMC enseigné en connexion avec la Danse Contact Improvisation par Lulla Chourlin a retenu notre intérêt dans la mesure où cette méthodologie expérimentale invite à une perception concrète de toutes les diverses matières constituant le corps et, qu'en se faisant, elle apparaît comme une ressource inépuisable pour le développement et la créativité du danseur.

Ce sont ces connaissances portant expressément sur le corps "vivant" et cette propension, qu'inclut la méthode à la découverte de mouvements originaux, qui intéresse Lulla Chourlin. "Lorsque j'ai découvert le Body-Mind-Centering, c'est comme si l'on me désignait certaines ressources que j'utilisais en Danse Contact Improvisation". Le BMC montre ce que sait un danseur de Danse Contact Improvisation qui peut, en

outre, très bien danser sans avoir le savoir de ses ressources corporelles"[481]. Il est certain que le BMC pour Lulla Chourlin offre une conceptualisation notable à la danse tant dans l'optique d'une verbalisation que d'une modélisation heuristique. Le BMC permet à Lulla d'enrichir son enseignement et d'enrichir la danse qu'elle enseigne : "Le BMC permet d'aborder le mouvement sous de multiples facettes, de découvrir de nouvelles qualités, de le diriger vers d'autres sens. J'envisage, aujourd'hui, mon enseignement de la Danse Contact Improvisation à partir des expériences du Body-Mind Centering"[482].

La méthode qui préside au déroulement des enseignements de Lulla est généralement la suivante : après une prise de contact où toutes les personnes présentes énoncent leurs parcours, leurs états physiques ou "tout autre chose qu'ils auraient à dire", Lulla énonce le thème de travail du jour, thème qui s'exprime généralement selon un "système corporel" donné. Elle peut proposer alors, en suivant les distinctions du Body-Mind Centering un travail sur le système osseux, ligamenteux, musculaire, nerveux, organique, endocrinien ou fluidique. Le thème de travail peut s'énoncer aussi de manière plus générique ; ce peut être "l'enracinement", "la fluidité", "la relation intérieur/extérieur"… où il s'agira aussi d'expérimenter les systèmes du corps qui peuvent privilégier, ici, la relation à la terre, le mouvement fluide ou la relation intérieur-extérieur.

Après cette brève introduction, l'expérimentation se déroule génériquement de la manière suivante :

-toucher de parties corporelles désignées dans leurs consistances et leurs fonctions corporelles dans la visée de les solliciter, de les activer ;

- à partir de ces zones activées, les personnes touchante et/ou touchée entrent dans une danse improvisée seul, à deux ou à plusieurs (Danse Contact Improvisation).

On passe donc ici directement des sensations des mouvements internes du corps à la danse. La question étant : qu'est-ce que la perception de ces zones activées par un

---

481 Propos tenus, en Février 1997, lors d'un stage organisé par Le Creuset, Centre de Formation du Danseur Professionnel, à Lyon.

482 Idem.

toucher spécifique me fait ? Vers quels mouvements ou vers quels modes de corporéités, cette perception m'emmène ?

Avant ou après l'expérience par le toucher et le mouvement, l'expérimentation dansée peut être assortie ou non, d'une compréhension de ce système corporel ou de cette partie corporelle, par la présentation de planches anatomiques. L'anatomie est envisagée alors, dans l'enseignement de Lulla Chourlin, non pas comme une fin mais comme un autre "moyen", un autre "support", dit-elle, un autre outil possible à cette compréhension interne du corps mouvant : c'est alors le sens de la vue et les sensations visuelles qui enrichissent les sensations corporelles.

A la suite de ces expérimentations par le toucher conduisant directement à l'improvisation dans le mouvement seul ou à plusieurs (Danse Contact Improvisation), il arrive régulièrement à Lulla de proposer que les diverses personnes échangent, en petits groupes, à propos de leurs expériences, et de demander de définir, à partir de ces échanges, une "problématique", une réflexion qui puisse être communiquée à l'ensemble. C'est dans cet esprit de recherche que se déroulent tous les cours de Lulla Chourlin, la recherche sur le corps par l'expérimentation de son propre corps vivant débouchant directement sur le développement de la créativité du danseur. On rajoutera à cet esprit de recherche emprunté au BMC, l'esprit de non-hiérarchie emprunté à la Danse Contact Improvisation : non-hiérarchisation aussi bien des parties corporelles que des membres du groupe. Si Lulla fait, bien évidemment, part de ses points de vue et de ses connaissances, il n'y a pas une idée, une qualité de danse, un mouvement où elle veuille que les personnes aboutissent. Il y a cette idée très fortement présente, dans l'enseignement de Lulla Chourlin, que ce que l'on va trouver, c'est-à-dire les résultats de l'expérience, gît toujours, avant que l'expérience ne se fasse in situ, dans l'inconnu. Lulla ne fait aucune correction puisqu'aucun mouvement n'est plus "correct" qu'un autre. Lulla participe à la majeure partie des expérimentations ainsi qu'aux moments de problématisations où elle fait part aussi de ses points de vue. Si ses cours s'avèrent extrêmement riches, c'est qu'elle parvient à susciter la richesse qui réside en chacun des participants, plutôt que de donner la sienne sous la forme d'un "savoir". Il ne s'agit pas de créer une unité de style, mais de donner des moyens divers d'expérimentation. "Expérimenter" par tous les moyens définit la logique commune. Par ses cours, on se rend compte de l'extrême importance pour le développement de la créativité, du *cadre*

impulseur, qui ne peut être tel que s'il est défini de manière extrêmement précise et est, en tant que tel, une structure ouverte. Les propositions données par Lulla ont cette qualité heuristique ; elles sont de véritables impulsions à la découverte, à laquelle s'associe, en dépit des "remises en question", des découvertes quelquefois douloureuses, la joie… praxis de la "choré" donc. Il s'agit maintenant de procéder à la description et à l'analyse du travail de Lulla Chourlin et d'apprécier combien la logique de contact que nous avons défini au travers de la Danse Contact Improvisation est véritablement une structure ouverte et qui s'ouvre encore autrement avec les apports du Body-Mind-Centering.

Toucher, sensation et mouvement.

Le principe de la Danse Contact Improvisation est de mettre en contact les corps, en privilégiant, nous l'avons vu, le sens tactilo-kinesthésique, c'est-à-dire les sensations tactiles comprises comme sensations et transfert de poids. Les données du BMC sont, pour Lulla Chourlin, un cadre pour définir avec plus de précision :
- d'une part, les diverses modalités qualitatives du toucher (importance du "comment on touche ?")
- et d'autre part, la nature de ce qui est touché, dans les corps (importance du "qu'est-ce que l'on touche du corps de son partenaire ?").
En effet, il apparaît évident que selon la qualité du toucher (selon que j'effleure, que je frotte, que je caresse, que je presse…), la modalité du contact avec mon partenaire sera différente, et donc par voie de conséquence, le mouvement, la danse qui en émergera. Cet aspect n'est bien sûr pas étranger aux pratiquants de Danse Contact Improvisation, qui finalement ne cessent d'en faire l'expérience. La Danse Contact Improvisation explore d'ailleurs toutes les gammes du toucher (du corps-à-corps à l'effleurement). Mais, le BMC va permettre d'en explorer les conséquences plus systématiquement.
Le principe fondamental du BMC est d'établir un lien direct entre la manière (de toucher, la manière d'être) et la matière corporelle (qui touche ou est touchée). Le BMC relie directement le "comment je touche" au "qu'est-ce que je touche dans le corps ?".

Avant d'expliciter cette liaison, nous devons déjà dire qu'elle présuppose que le toucher ne consiste pas simplement à se mettre en contact avec une surface : lorsque je prends de ma main un verre pour le porter à ma bouche, je peux :
- soit être en contact avec le contenant du verre, l'objet verre (alors, au regard même du sens que peut avoir le geste de s'abreuver, mon toucher et mon geste ont toutes les chances d'être mécaniques et utilitaires) ;
- soit être en contact avec le contenu (alors, il y a toutes les chances pour que ce soit un contenu qui avive mon intérêt, un bon vin par exemple… le geste particulier des goûteurs de vin est, à ce titre, significatif). Ceci veut dire que mon toucher qui est forcément un geste en soi, peut contacter des zones plus distantes que celles que seule ma peau touche.

Cette idée de "prolongation" tactile est, nous l'avons vu, à l'œuvre dans la Danse Contact Improvisation : par un ou plusieurs points de contact, c'est avec le corps entier de mon partenaire que je me connecte. Nous avons là une extension considérable de l'acception traditionnelle du sens du toucher. Lorsque je touche, par exemple, de ma main, une personne sur son épaule, je peux être en contact soit avec son vêtement, soit avec sa peau, soit avec son omoplate, soit avec son bras entier, soit avec son corps entier, soit, même, avec le sol sur lequel il repose… mon toucher apparaît co-extensif à mon "intention".

La deuxième remarque porte alors sur l'importance de "l'intention" dans le geste de toucher : c'est de mon intention que va résulter la *portée* de mon toucher ("portée" dans tous les sens du terme : notion de distance de ce que je vais atteindre, sens de mon geste ou encore, façon de me porter par rapport à la donnée gravitaire). Si, comme le donne souvent en exemple Lulla, "je bouge l'eau contenue dans une bouteille en bougeant et en touchant le contenant, c'est-à-dire la bouteille, alors le mouvement de l'eau, de même que mon propre toucher et mon propre mouvement prendront certaines qualités… qualités qui sont complètement différentes lorsque je bouge spécifiquement le contenu". Lorsque je touche quelqu'un, la qualité et la portée de mon toucher vont donc influer et sur la qualité de mes mouvements induisant un certain mode de corporéité, et sur la qualité du toucher et des gestes simultanés ou consécutifs de mon partenaire, induisant pour lui aussi un certain mode de corporéité. C'est là un principe de rencontre contagieuse ou non mais, quoi qu'il en soit, jamais neutre.

Selon la méthode du BMC, la sensation de l'autre et la relation à l'autre impliquent une contagion. La contagion n'est pas une imitation mais une mise en contact d'éléments qui, restant différents, s'imprègnent l'un l'autre de leurs consistances matérielles respectives. L'un est un devenir-l'autre et inversement. C'est ce principe de rencontre en déséquilibre instable qui est exploitée dans la Danse Contact Improvisation. Les sciences cognitives admettent tout à fait que la main dans le geste de préhension prenne en s'avançant vers l'objet, une forme pré-déterminant la forme que le contact avec l'objet suscitera : contagion formelle, donc. Or, la main n'est pas seulement à envisager comme une forme mais aussi comme une matière susceptible de prendre des qualités différentes. Lorsque la main s'avance vers un objet, elle s'adapte non seulement à une forme mais aussi à une matière, à une consistance qui de molle à dure, de gazeuse,

liquide à solide, change complètement la qualité de la préhension. C'est sur ce principe, issu de la banalité et de la complexité de nos gestes quotidiens, que se base le toucher qualitatif dans la pratique du BMC. La qualité du toucher, la texture d'un mouvement et globalement le mode de corporéité est en liaison directe avec la qualité des matières touchées ou contactées. Le Body-Mind- Centering, comme son nom l'indique, franchit cette différenciation corps/ esprit en disant que les matières contactées impliquent un "état d'esprit" qui investit les corps qui les touchent. Par exemple, le goûteur de vin, afin de humer et de goûter, doit prendre contact avec le contenu de son verre. Ce faisant, le BMC pourrait dire qu'il se met aussi en contact avec son propre contenu corporel : ses organes que composent son système digestif, système digestif lié au sens du goût et de l'odorat. Dans ce geste, activant le "système des organes" par une contagion "contenu du verre-contenu du corps", le BMC dira que le goûteur est dans un mode de corporéité ou dans un "état d'esprit" "organique". On voit que pour le BMC, ce qu'on appelle généralement "mode de corporéité" est en liaison directe avec les matières et les fonctions des parties ou systèmes corporels qui sont activés de façon préférentielle dans le corps. Au système des organes, au système nerveux, des os, de la peau, au système des fluides, etc qu'a défini, de façon très neutre, l'anatomie, vont correspondre des "qualités" de mouvements différents, du fait même que les matières qui les composent soient des matières différentes aux fonctions différentes. Ce sont ces qualités différentes de mouvement et de perception liées aux matières corporelles "contactées" qui vont être explorées à travers la Danse Contact Improvisation dans les cours de Lulla Chourlin.

Selon ces données, ces cours peuvent commencer par :

- des contacts à deux (sans déplacement) : une personne touche une autre qui est souvent (mais pas seulement) dans la position allongée. Il s'agit de prendre contact, par un toucher spécifique, avec une partie corporelle ou un système corporel donné. Il y aura donc des touchers qui activent plus spécifiquement le système organique, le système osseux, lymphatique, endocrinien, etc. Dans la définition générale de ce toucher, la personne contacte elle-même dans son propre corps, ce qu'elle touche dans l'autre. Il s'agit de toucher en même temps que de se toucher. Ainsi, par exemple, "se relier avec ses propres organes pour connecter les organes du partenaire"… et inversement. Si, comme le dit Lulla, "on peut accéder à ses parties", souvent non-

ressenties du corps, "par des pensées, des images diverses, il ne s'agit pas de faire un effort mental particulier, mais plutôt d'être un témoin qui ne doute pas de ses capacités à sentir. Avoir confiance, être avec. Si vous parvenez déjà à avoir cette présence, c'est beaucoup"[483].

Le contact avec les parties corporelles est donc généré par une qualité du toucher, qualité dépendant directement de la matière même des mains et de leurs mouvements (ainsi que de l'ensemble du corps). Aussi plus que de vouloir être en contact ou de vouloir sentir une partie ou un système corporel donné, il s'agit plutôt dans les cours de Lulla, d'expérimenter les qualités de mouvements induites par ces qualités de touchers spécifiques.

Selon le thème du cours, les qualités du toucher peuvent être : des impositions sur des parties corporelles (contact du squelette) ; des impositions plus légères (concernant généralement le contact avec le liquide céphalo-rachidien ou aussi le contact avec le système organique) ; des pressions (compressions "patte de chat" selon des rythmes binaires ou ternaires pour le contact avec les veines ou les artères) ; des traçages (concernant le plus souvent la délimitation des parties osseuses) ; des peignages de l'ensemble du corps du partenaire (concernant l'activation du système nerveux périphérique) ; des grattages à fleur de peau sur tous le corps (concernant aussi l'activation du système nerveux périphérique) ; des tirages ou des poussages (des segments osseux vers le centre ou vers la périphérie du corps, par exemple) ; des vibrations (des contenants osseux de la cage thoracique ou du bassin en vue d'un massage des organes entre eux), des frottages avec des ustensiles tels qu'une brosse à dent, une brosse ou un pinceau (sur les pieds : activation du système nerveux périphérique et des réflexes de postures)… ou des touchers du bout du doigt fins et cristallins (activation du système des glandes).

<u>- touchers de divers objets</u> : Puisque c'est bien la qualité de la main et plus globalement le mode de corporéité de celui qui touche qui importe, Lulla peut susciter la qualité d'un toucher en faisant toucher, préliminairement au toucher d'un partenaire, divers objets dont la matière se rapporte à une matière corporelle. Aussi, Lulla a proposé, au début

---

[483] Propos tenus, en Mai 1996, lors de cours organisés par Le Creuset, Centre de Formation du Danseur Professionnel, à Lyon.

d'une séance, de toucher, soupeser, malaxer, les ballons de baudruche remplis d'air, les ballons de baudruche remplis d'eau chaude et les balles en mousse, qu'elle avait amenés et préparés pour une séance sur le thème des qualités organiques. Les mains s'imprègnaient alors des qualités des matières touchées et se rendaient plus susceptibles de rentrer en contact avec les poumons (contact suscité par celui de la balle en mousse éponge), avec les organes (ballons d'eau tiède) ou avec le mouvement de l'ensemble des organes (sac plastique contenant l'ensemble des ballons) d'un partenaire touché en même temps que du partenaire touchant. Les mains (et l'ensemble du corps) s'imprègnent ainsi de la matière de ce qu'elles touchent.

- touchers à deux dans le "mouvement". La personne touchée expérimente des mouvements tout en restant touchée manuellement dans des zones spécifiques par une autre qui la suit. Ce genre d'expérience combinant toucher et mouvement suit généralement un contact où la personne touchée restait dans un premier temps dans une position donnée et où le type de toucher est une imposition simple des mains. Il s'agit alors d'expérimenter le "comment je bouge avec les zones activées ?". Inversement, dans d'autres types d'exercices, la personne qui touche peut amener son partenaire dans des mouvements spécifiques.

- auto-toucher. Les pressions, les traçages, frottages ou impositions sont effectuées par la personne sur elle-même. Selon Lulla, il est préférable que l'auto-toucher intervienne à la suite des touchers avec partenaire. Les gestes sur soi-même, dans un surplus d'activité volontaire, peuvent en effet court-circuiter l'activité de sentir Etre à la fois actif et réceptif est justement favorisé par le travail tactile à deux partenaires.

- contact avec le sol. Le contact avec le sol permet de se toucher sans induire le dédoublement actif-passif dont nous parlions plus haut. Le contact de la peau, des muscles, des os avec le sol permet de sentir ces zones corporelles.

- contact seul par l'intention. Ce contact suppose les mêmes difficultés de l'auto-toucher, aussi est-il rarement utilisé dans les enseignements de Lulla. Ce contact par l'intention est néanmoins toujours convoqué dans les exercices à deux puisque, nous

l'avons dit, le contact avec un partenaire nécessite aussi un auto-contact. Le contact seul par l'intention a ce désavantage de tendre très rapidement à se couper d'une réalité corporelle et dériver ainsi vers une sensation fantasmatique ; réalité corporelle qui apparaît par contre incontournable lorsque les pratiquants en touchent directement la matière. A l'inverse, cette méthode où chacun est amené individuellement à sentir des zones corporelles énoncées et suggérées par un professeur est utilisée plus largement dans le domaine des autres méthodes d'éducation somatique et aussi dans le domaine de la danse. Elle présente néanmoins ce danger pour le pratiquant : à force de se retourner sur un "lui-même" pensé comme individuel et indivisible, il se retourne contre lui-même. C'est pourquoi la plupart des méthodes d'éducation somatique font une place plus ou moins importante, mais toujours présente, au contact tactile du professeur et du pratiquant. La spécificité de la Danse Contact Improvisation et du BMC est d'inscrire d'emblée, l'autre au cœur de l'auto-sensation, et donc aussi la mouvance de l'autre. La possibilité du sensible et de l'auto-sensation relève forcément ici d'un processus d'alteration ; il y a cette idée sous-jacente que toujours il y a de l'autre dans la moindre parcelle corporelle. Le corps devient doué de sensibilité raffinée parce qu'il se fait seul et en même temps extrêmement peuplé.

- Toucher de groupe. Cette méthode, développant par excellence ce que Merleau-Ponty a appelé "chiasme", a été proposé par Lulla lors d'une séance dont le propos était d'aborder la structure osseuse sous l'angle de la morphologie du pied et de la main. Après avoir tiré ou poussé très doucement chaque doigt d'une main (ou d'un pied) d'un partenaire et constaté les effets au niveau de la ceinture scapulaire (ou du bassin), Lulla propose de faire l'exercice avec l'autre main dans un contact en groupe : chacun prend le pouce du voisin placé à sa droite qui lui-même prend le pouce de son voisin de droite ; l'ensemble des personnes formant un cercle afin que chacun prenne et soit pris. Il s'agissait alors, d'une main, de tirer et de pousser chaque doigt de son voisin en même temps que d'être attentif aux effets de ces mouvements de tirer et de pousser, dans son corps ; en même temps que d'être attentif à soi-même poussant et tirant (ce que Lulla exprime ainsi : "Penser à la connexion dans le corps de l'autre et à sa propre connexion") ; en même temps que d'être tiré et poussé par un autre voisin, supposant aussi d'être attentif aux micros-mouvements que ses mouvements induisent dans son

propre corps et donc aussi d'être attentif au corps du voisin qui pousse et tire progressivement sur mes doigts. Exercice difficile multipliant les relations chiasmatiques. Cette démultiplication du chiasme binaire de Merleau-Ponty permet d'envisager combien le fait d'être touché tout en touchant, ne va pas de soi, comme l'avance Merleau-Ponty en faisant de la "chair" un "Sensible en soi", mais procède d'un réel travail sur le sensible. J'ai multiplié pour décrire cette expérience les "en même temps que de…" car il s'agit, en effet, d'être dans un seul et même temps ; de composer, pour employer des termes bergsoniens, avec la multiplicité et l'hétérogénéité, une durée sensible cohérente. Cette situation démultipliant le chiasme binaire est en fait typique de ce qui peut se passer dans une improvisation de groupe en Danse Contact Improvisation où une personne peut être en contact avec trois, quatre partenaires simultanément, touchant et étant touché en divers points selon lesquels elle se meut. Si le sensible peut être défini par le concept de "chiasme" dont le modèle s'exprime dans la binarité, dans le double ou dans le dédoublement pour en faciliter l'exposé, nous ne pouvons qu'insister ici, au travers du travail de Lulla, sur l'importance de considérer la pluralité des croisements qui font la relation chiasmatique ou les plis. C'est bien dans l'hétérogène que se dit le sensible et le sentant ; c'est dans la com-préhension de cette hétérogénéité qu'advient même l'être sensible et sentant qui n'est pas simplement dans un entre-deux mais un entre-*n*, et ce "*n*" fonctionne comme un "*x*".

Le toucher suivant les différents modes que nous venons d'énoncer, permet l'accés à une qualité corporelle particulière. La sensation d'une partie corporelle, de sa matière, de ses fonctions va alors colorer les improvisations seul, à deux ou en groupe que Lulla propose directement à la suite de ses expériences par le toucher. Le système corporel sur lequel les participants ont porté leur attention par les sensations du toucher va être alors découvert dans son mouvement interne ; et, de ce mouvement interne de parties corporelles activées va naître l'improvisation dansée. La danse improvisée sera dite "*initiée*" par cette partie corporelle ou ce système corporel. Il y aura donc des danses à partir des os, des muscles, des organes, de la peau, de la lymphe, du sang artériel, etc. La notion *d'initiation* qui est très utilisée dans le monde de la danse pour caractériser le départ moteur du mouvement (par exemple, un mouvement qui part de l'épaule pour se

propager dans le bras jusqu'à la main) se trouve ici complètement élargie à toutes les composantes corporelles. Ce ne sont pas seulement les muscles qui peuvent "initier" un mouvement, mais aussi les os, les organes, les glandes… On voit ici que la notion d'initiation passe d'une acception exclusivement quantitative (les muscles sont, en effet, les moteurs du mouvement-déplacement), à une acception largement qualitative : si, bien évidemment, ce sont les muscles, les ligaments qui président au déplacement, ceux-ci peuvent prendre, par exemple, parce que connectés avec eux, la "qualité des organes" ; du fait de cette relation, le mouvement sera alors "initié par les organes", ce qui lui donnera une "qualité organique". Ainsi, selon le principe du BMC, la qualité d'un mouvement du corps est relative à la qualité matérielle et fonctionnelle de la partie ou du système corporel *initiateur* du mouvement. L'initiation est considérée non seulement selon un lieu, une localisation qui impulse mais aussi selon la consistance et les fonctions de cette zone corporelle. Le mouvement a donc la couleur, la tonalité ou plus largement la "qualité", l' "état d'esprit" comme le dit aussi le BMC, de la matérialité et des fonctions des régions corporelles que traverse le trajet interne du mouvement. Matière, sensation et mouvement apparaissent inextricablement liés. Ma manière de percevoir mon corps engendre la qualité de mon mouvement, et ma qualité de mouvement se trouve directement en prise avec la qualité de la matière corporelle touchée et sentie.

Or, selon les différentes matières corporelles sollicitées, perçues ou "contactées", la personne est *dite* dans une qualité "organe", "os", "glande", "lymphe", "poumon", "sang veineux", "synovie", "cellulaire" etc (qualités reliées à autant de parties corporelles repérées par la physiologie et l'anatomie). Le vocabulaire anatomique (issu d'une méthodologie expérimentale basée sur le corps disséqué, objectif) est donc directement transféré dans le champ qualitatif du corps vivant sensible et sentant. Inviter à considérer les parties corporelles dans leur dimension de consistance, de mouvance propre, inviter à considérer les qualités de matière repérées seulement topographiquement et quantitativement par l'anatomie, est, certes, intéressant et, en cette prise en compte sensible et qualitative du corps dans la multiplicité de toutes ses parties, la méthode du BMC (par rapport à d'autres méthodes d'éducation somatique qui considèrent, de façon plus privilégiée, les seuls systèmes osseux, ligamentaire, musculaire ou nerveux) retient notre attention. Mais, cette généralisation de la prise en

compte de toutes les qualités du corps en liaison avec la diversité des matières qui le constituent, pointe également, et ici, de façon cruciale, le problème de l'utilisation du paradigme anatomique dans le champ du sensible. Dans la méthode du BMC, les divers lieux et parties corporelles deviennent des qualités et accèdent, sans changer de nom, au statut métaphorique. Comme Odile Duboc imagine "être mû par de l'eau" ou "être eau", "être mû par de l'air" ou "être air", ce qui l'amenait à parler de mouvements "eau" ou "air", il s'agit ici d'être mû "par la sensation des organes", "par les organes", d'être en devenir-organe, d'être mû par les liquides (sang, lymphe, liquide céphalo-rachidien…), d'être en devenir-sang, etc… ; ce qui amène, également, la méthode à parler de mouvements "organiques", "sanguins", "lymphatiques" ou de mouvements "os", "muscles", "ligaments", etc… L'ensemble de ces termes adjectivés a cet avantage de composer une large palette de qualités modelée sur les consistances qui composent le corps (et pas seulement deux ou quatre selon la partition quaternaire d'Empédocle d'Agrigente au IV siècle av. J.C : eau, terre, air, feu). La méthode du BMC a aussi cet avantage, en se référant à un certain matérialisme du corps, de concrétiser les "idées", les "perceptions" qui portent au mouvement, de les relier à une certaine mise en jeu directement corporelle et matérielle, de mettre l'accent sur une certaine concrétude de la métaphore. Néanmoins, et nous le verrons plus loin, le vocabulaire anatomique directement transféré dans le champ expérimental et sensible, a tendance non seulement d'entraîner directement une confusion conceptuelle (d'où parle-t-on en nommant les os, les organes, les fluides, etc ? Penser une qualité "organes" par exemple à l'intérieur des os, et la topographie, elle-même, en perd son sens et ses lieux !), mais aussi, cette conceptualisation pêche, ici, par un "trop de matérialisme" et ne peut pas, impunément, ne pas flirter avec le paradigme épistémologique lui correspondant… paradigme du corps-cadavre, paradigme de la segmentation et de la codification qui s'accordent mal avec le champ aisthétique du mouvement-sensation.

Remarquons, d'un autre côté, que cette classification selon ces termes n'est pas sans rappeler la classification d'Hippocrate. Dans sa "théorie des humeurs" dont dérive celle des "tempéraments", Hippocrate définit quatre humeurs principales (la sang, la lymphe, la bile jaune et la bile noire). Pour lui, la bonne santé résulte d'un heureux équilibre entre ces constituants ; c'est l'excès ou le défaut de l'un d'eux qui engendre la maladie. Dans son aspect thérapeutique ou éducatif, le BMC préconise également une

"harmonie" active entre les différents systèmes et leurs fonctions pour l'action.
Selon la théorie du BMC, tout mouvement ou tout mode de corporéité convoque et intègre différemment l'ensemble de ces "systèmes du corps" et tout mouvement ou mode de corporéité accorde une place privilégiée à quelques systèmes préférentiels. Un pratiquant de BMC est capable de reconnaître dans son propre mouvement et dans le mouvement d'un autre, les systèmes corporels préférentiels mis en jeu et le type de relation entre eux, ceux qui sont manifestes et ceux qui sont dans l'ombre (ce que fait d'ailleurs, Bonnie Cohen, dans son livre "Sensing, feeling and action" où elle commente, à partir de photos, "l'état d'esprit" des corps en terme de "systèmes corporels" activés, impliqués entre eux ou dans l'ombre). Nous verrons que cette caractérisation des états de corps comme des "états d'esprit" n'est pas aussi sans danger de codification. Pour l'heure, il s'agit d'entrer dans les danses conçues "à partir" de ces différentes matières corporelles.

Danse à partir des sensations des organes : "qualité du système organique".

Dans le monde de la danse contemporaine, les sensations des muscles et des os sont fréquemment convoquées et font de plus en plus l'objet d'un travail spécifique (notamment par le biais des méthodes telles que celles d'Alexander, de Feldenkrais, de Susan Klein, d'Iren Dowd). Il est par contre plus rare qu'on y entende parler "d'organes" et d'autant plus de "sensations des organes". Même dans les travaux sur le sensible inspirés des pratiques du Taï Ji ou du Qi Gong, comme ceux d'Hervé Diasnas, de Pierre Doussaint ou de Christine Burgos (travaux au demeurant très élaborés), on ne fait de référence explicite à la réalité organique… alors même que ces pratiques orientales (qualifiées d'ailleurs par Bonnie Cohen comme des pratiques convoquant principalement le système organique), en parlent, elles, explicitement, du fait de leur liaison étroite avec les principes de la médecine chinoise. Alors que l'on peut communément concevoir que les danseurs aient une conscience de leurs muscles et de leurs os, dire qu'ils puissent danser avec une conscience de leurs organes apparaît bien étrange, voire même peut susciter de la répulsion. Les organes semblent tabous dans le

monde occidental. La prise en compte des organes est le fait justement de la seule science physiologique et médicale, science qui en les "organisant" tuent leur aspect de mouvance charnelle. Le terme "organe" perd alors sa dimension animée liée au souffle (organum) pour participer à la dimension aseptisée des "organisations". De là, le double sens introduisant la confusion autour du terme d'"organes" : les organes qui dénotent les viscères proprement dit ou ce qui a rapport (vie organique ou "végétative") et les organes qui dénotent les parties circonscrites, les membres repérés et catégorisés d'une "organisation" selon les théories organistes. Ainsi, Antonin Artaud, dont la pensée est pourtant des plus viscérales, a pu parler de "corps sans organes" : "Le corps est le corps Il est seul. Et n'a pas besoin d'organes Le corps n'est jamais l'organisme Les organismes sont les ennemis du corps". Comme le dit Gilles Deleuze qui hisse la formule "corps sans organes" au rang de concept, "Le corps sans organes s'oppose moins aux organes qu'à cette organisation des organes qu'on appelle organisme. C'est un corps intense, intensif"[484]. Le rejet de la vie viscérale est tel que pour sortir les organes eux-mêmes d'une pensée morte et catégorielle, il faille prôner paradoxalement un "corps sans organes". C'est pourquoi, bien que ce corps défini par Artaud-Deleuze renvoie expressément à ce corps vivant, pulsif, viscéral, non-codifiable, nous voudrions mettre l'accent sur le paradoxe de cette formule : le "corps sans organes", du fait de l'entrecroisement sémantique, tend à résonner paradoxalement avec un "corps sans viscère" et semble, compris superficiellement, participer encore à ce rejet de la réalité viscérale symptomatique de la pensée occidentale.

Les organes apparaissent répugnants car leur pensée s'inscrit généralement dans une logique de la confusion, de la non-distinction. Une vie viscérale entraîne à la confusion pathologique. Ce rejet est lié au fait même que la vie viscérale apparaît confuse. Les membres osseux sont distingués, les viscères ne le sont pas et apparaissent indistinguables. Plus, ce qui apparaît inconcevable est le fait même que l'on puisse sentir un organe : les organes semblent exclus du champ de la sensation. Pourtant, dans les sensations de faim et de soif, se référant à ce que la physiologie appelle la "sensibilité intéroceptive", ce sont bien les organes qui sont rendus sensibles, du fait de leur état d'alerte. Toujours dans ce qui apparaît insensible, la seule sensibilité

[484] Gilles Deleuze, Logique de la sensation. Francis Bacon. Op. Cit. p 33.

concevable coïncide avec une sensation de douleur. "Je tombe malade quand les organes s'entendent"[485] , "la santé vient dans le silence des organes"[486], écrit Michel Serres. Le déni de la sensation du corps est tel qu'il faille tomber malade pour la découvrir. La sensation se doit d'être un cri. Toujours, cette sensibilité seulement relative à une sensation de la douleur apparaît symptomatique du peu de conscience corporelle du mode de corporéité occidental. Or, la sensation des organes n'est pas plus impossible, dans une situation de santé, que celles des sensations de faim et de soif. Avant de crier, l'organe parle tout le temps, à qui veut bien l'entendre (puisque "d'écoute", il s'agit). Ce travail de sensibilité organique va d'ailleurs nous amener à concevoir la relation possible entre le mouvement et les sens du goût et de l'odorat, sens qui apparaissent toujours comme les deux dernières roues de la charrette des "cinq sens", et qui ont été très peu pris en compte dans toute la réflexion occidentale sur la sensorialité.

Sensation globale des organes.

Dans une première approche, Lulla Chourlin amène à distinguer à travers le corps trois contenants d'organes principaux : le bassin, la cage thoracique (qui se chapeautant l'un et l'autre contiennent les organes liés à l'alimentation, la digestion, l'élimination, la respiration et la reproduction) et la boîte crânienne contenant le cerveau. Alors que le cerveau est généralement envisagé comme le siège de la vie psychique et des facultés intellectuelles ou comme le centre de direction et de coordination du corps et pour lequel on conçoit rarement sa matérialité, il va être considéré ici, au contraire, en tant que masse et matière encéphalique baignant dans un liquide (liquide céphalo-rachidien). Le cerveau réalisé et expérimenté dans sa consistance matérielle va permettre une considération du cerveau non plus seulement comme esprit, volonté ou ordinateur, mais aussi comme cervelle, substance nerveuse flasque, molle et lourde. Réversion : ce qui relève de l'esprit a une matière, un poids. Ce point de vue sur le cerveau entraîne

[485] Michel Serres, Les cinq sens, Grasset, Paris, 1985, p 91.

[486] Michel Serres, Idem, p 144.

directement un autre point de vue sur sa participation dans l'action : ici, le cerveau intervient aussi comme un poids englobé dans le poids du corps. Notons que ce point de vue est aussi une façon de mettre l'accent sur le fait que le cerveau est aussi l'organe principal du système nerveux central qui comprend, non pas seulement le système nerveux périphérique mais aussi le système nerveux végétatif… le cerveau aussi comme un organe végétatif.

Il s'agit donc de se rendre sensible au contenu de ses trois contenants osseux. Pour cela, Lulla propose plusieurs types de touchers :

- d'une part, l'on peut bouger le contenant pour mouvoir le contenu. Sur une personne allongée au sol, une autre assise à ses côtés meut le bassin puis la cage thoracique de son partenaire en leur impulsant de ses mains des petites vibrations. Il s'agit ici non pas de faire vibrer les contenants osseux mais bien d'impulser des vibrations dans l'intention de mouvoir leur contenu. La qualité du toucher et du mouvement est alors aussi différente que lorsque l'on meut une bouteille en n'en bougeant que son contenant ou lorsqu'on souhaite plus spécifiquement en mouvoir son contenu. C'est alors davantage le mouvement de balancement des contenus organiques qui meut les contenants osseux que l'inverse. Ces vibrations provoquent un véritable massage des organes entre eux.
- d'autre part, l'on peut simplement "contacter" les organes par une imposition des mains en des zones diverses du tronc (bas-ventre, buste jusqu'aux épaules où remontent les poumons) d'un partenaire à plat dos, à plat-ventre ou couché sur le côté. Il s'agit alors de sentir la substance organique au travers de la peau, des os si il y a ; cette qualité de toucher profond favorisant le contact de la personne touchée avec ses propres organes. Cette "qualité de toucher organique" (qui implique aussi une connexion de la personne qui touche avec ses propres organes), peut être facilitée, on l'a vu, par un contact antérieur avec des objets (tels que des ballons remplis d'eau tiède) dont les matières se rapprochent des consistances organiques.

Les impositions de mains pourront concerner ensuite les bras et les jambes. Non pas, bien sûr parce qu'il y aurait de quelconques viscères à l'intérieur, mais parce que l'on peut transmettre, par le toucher, aux bras et aux jambes cette "qualité organique". Les bras et les jambes sont alors suscités dans leur aspect charnel et tendre plutôt que dans leur aspect osseux et durs ; les membres deviennent des êtres de chair plutôt que des êtres d'os tirés par des muscles. Nous assistons, encore une fois, à une réversion de la

conception traditionnelle du corps : celle, ici, qui conçoit les membres périphériques avant tout comme des structures osseuses, musculaires ou ligamenteuses qui sont au cœur des déplacements cinétiques et qui ne conçoit pas qu'ils puissent être aussi des parties végétatives, sensibles plutôt qu'actives, qui conçoit encore moins que leurs actions puissent être en liaison avec la vie des viscères. Dans une approche de chaque organe en particulier, nous verrons que le BMC constate des liaisons fonctionnelles : du point de vue du système organique, le BMC relie la vie des jambes à celle de l'intestin, celle des bras à celle des poumons, celles des mains à celle du cœur.

- le cerveau fait l'objet d'un traitement particulier. Après avoir longuement soutenu la boîte crânienne de la personne allongée sur le dos, dans l'idée de faire des deux mains qui soulèvent un creuset qui accueille un liquide, la personne touchant entre dans un mouvement lent de "versement" de la tête d'un côté et de l'autre. L'imposition fait donc suite à des "versements" (mouvements amples et lents de va-et-vient) plutôt qu'à des "vibrations" comme pour le bassin et la cage thoracique : les vibrations apparaissent peu appropriées en ce qui concerne la boîte crânienne, car, en effet, les mouvements peu amples et rapides de va et vient, auraient tendance ici davantage à susciter la nervosité et l'excitation chez le partenaire. Ceci provient aussi du fait que dans bien des cas, le cerveau ne parvient pas à se désolidariser de la boîte crânienne ; ce qui apparaît plus facile pour les organes contenus dans le bassin ou la cage thoracique. Il va s'agir ici de considérer le cerveau comme un poids, une masse qui suit la loi de la pesanteur, de "laisser tomber le cerveau" dans sa boîte ; ceci supposant une détente de toute la face antérieure de la tête.

Les personnes allongées sont alors invitées à se mouvoir, à expérimenter ce que ces "touchers organiques" peuvent leur susciter comme mouvement. Lulla peut proposer une improvisation seulement selon cette consigne ou demander plus spécifiquement par exemple, d'initier les mouvements par le poids de la tête, puis par le poids du bassin, puis par le poids de la cage, puis par les trois en même temps. Bien évidemment, les mouvements en formes et qualités diffèrent énormément d'une personne à l'autre, néanmoins, on peut constater, de façon générale, que les mouvements surgissent de corps extrêmement "pleins".

Le travail de sensation des organes tend d'une part à fournir aux danseurs le sens de leur volume corporel, et d'autre part à favoriser le sens de leur poids corporel. Les

considérations sur l'aspect volumique et multi-dimensionnel du corps constituent généralement la remarque première des danseurs. Souvent habitués à penser leurs mouvements et leur corps en deux dimensions en gommant la dimension de profondeur de leur corps (pensée du corps complètement favorisée par le regard dans le miroir), les danseurs, par la "sensation organique", trouvent cette sensation nouvelle d'un corps épais, volumineux. A une certaine platitude de leur corps se substitue un sens du volume et de la pluri-dimensionnalité, une "plénitude" en ce que la sensation des organes suppose la sensation d'un corps plein, empli, pesant. "Le contact avec les organes, dit Lulla, fournit ce que généralement on appelle une qualité de *présence*"[487]. La "présence" du corps est alors ici fonction directe de la présence sentie de cette masse volumique et pondérale qu'est le corps au présent.

Les sensations des organes permettent de conjurer l'idée corporéisée d'un corps plat et aussi celle d'un corps sans poids. La sensation organique fait trouver la sensation de poids du corps. Dans une première approche de ces sensations organiques, on constate souvent que les corps tendent à perdre de leur tonicité, qu'ils tendent à être hypotoniques, mous, flasques, lourds en privilégiant des mouvements extrêmement lents… à l'instar d'une matière organique visqueuse et pesante. La sensation organique a à voir directement avec la "sensation de poids" du corps : la sensation des organes tend à une décontraction des muscles périphériques et à une activation des muscles profonds, contrôlés par le système neuro-végétatif. Pour Bonnie Cohen, le tonus musculaire est lié au "tonus organique" [488]: si le tonus organique est hypotonique (les organes étant très relâchés dans leur cavité, comme c'est le cas pour les personnes bedonnantes), alors le tonus musculaire aura tendance à être hypertonique (et notamment au niveau des lombaires) comme pour contre-balancer le relâchement des organes- et inversement.

---

[487] Propos tenus, en Février 1997, lors d'un stage organisé par Le Creuset, Centre de Formation du Danseur Professionnel, à Lyon.

[488] "The tone of the organs establishes the basic postural tone of our skeletal muscles. This tone and how the organs initiate and sequence movement through the inner space of our bodies provide en internal organization that contributes to the patterning of our muscular coordination.(…) At birth, low tone in the organs will be accompanied by low tone in the muscles, and high organ tone will be accompanied by high muscle tone. As development progresses, low organ tone can also manifest as high muscle tone and fixation in some muscles to compensate for lack of dynamic support and mobility. All the organs can be of a similar tone or different oragns can be of different tone". Bonnie Bainbrige Cohen, Sensing, Feeling and Action, The Experiential anatomy of Body-Mind-Centering, The collected articles from Contact Quaterly Dance Journal 1980-1992, Contact Editions, Northampton, 1993, p 29.

Souvent, les personnes expriment qu'avec cette sensation des organes, elle ne peuvent plus bouger : le corps, les membres et le cerveau devenus tous des masses pesantes ne trouvent plus de chemins vers l'action. Lulla elle-même : "en travaillant pendant des mois sur les organes, je suis resté longtemps sans pouvoir bouger. J'avais véritablement l'impression d'être une otarie"[489]. Or, une fois que le tonus musculaire et le tonus organique sont équilibrés l'un à l'autre, comme c'est le cas en général pour ce genre d'animaux, les corps peuvent être capables de mouvements extrêmement puissants, vifs, souples et légers ; l'extrême lenteur faisant aussi place à l'extrême vitesse. Il s'agit donc, pour le pratiquant, de trouver, avec cette sensation des organes, d'autres chemins vers l'action que ceux qu'ils utilisent habituellement en les reniant, des chemins qui englobent l'existence énergétique de cette masse organique. Le "maître" de Bonnie Cohen en cette matière est un enfant de 12 ans sans bras ni jambe. Celui-ci avait une incroyable "vitalité organique" même si cette vitalité ne pouvait se transformer en vitalité cinétique ; son enthousiasme passait, comme le dit Bonnie Cohen, par la parole et les expressions faciales. Par contre, dans l'eau, il était capable de nager comme un dauphin. "Ce garçon a cristallisé pour moi la puissance des organes en matière de conduite et de motivation ; et aussi, la nécessité de la présence du squelette pour transformer cette motivation en action"[490]. Pour le BMC, le système organique et le système musculaire-osseux sont liés et se sous-entendent l'un et l'autre, comme l'implique la formule "la chair et les os"[491]. La chair implique les os ; la sensation du système organique implique celle du système osseux, et c'est dans cette implication que se découvre alors la possibilité de l'action, du mouvement qui aura ces qualités de présence, de vivacité, d'extrême lenteur ou d'extrême vitesse. "Le corps ne se révèle, dit Deleuze, que lorsqu'il cesse d'être uniquement sous-tendu par les os, lorsque la chair cesse de recouvrir les os, lorsqu'ils existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté, les os comme structure matérielle du corps, la chair comme matériau corporel de la

---

[489] Propos tenus, en Février 1997, lors d'un stage organisé par Le Creuset, Centre de Formation du Danseur Professionnel, à Lyon.

[490] Bonnie Cohen, "Sensing, feeling and action", Op.Cit. p 29. Passage que je traduis partiellement ici.

[491] "In a fundamental way, the organ system and the skeletal-muscular system dynamically countersupport and balance each other". Bonnie Cohen. Op.Cit. p 29

Figure"[492] . Les organes sont sollicités non pas pour eux-mêmes mais pour trouver une autre relation productive avec les os et les muscles. Dans ce domaine de leur sensation possible, ils se différencient comme "organes", trouvent leurs spécificités pour participer en s'y connectant à l'action globale.

C'est pourquoi, dans un cours de Lulla, les séances d'improvisation à partir des sensations des organes sont toujours suivies (ou précédées) par des indications sur le système osseux et musculaire ou sur le système nerveux périphérique. Les sensations du squelette supposent davantage une "conscience des directions des mouvements dans l'espace" ; ces sensations des os et de leurs directions dans l'espace "allègent", disent les danseurs, les sensations du poids organique. De même, des propositions de travail sur le système nerveux périphérique (qui implique, par exemple, un travail du regard) peuvent contre-balancer les tendances à la lourdeur, à l'inactivité végétative, au repli sur soi même (ou sur le groupe), aux yeux fermés, que peuvent entraîner, surtout dans une première approche, les sensations des organes. Nous verrons plus tard quelles sont justement les relations qui sont envisagées par le BMC, entre le système osseux et organique et comment elles se matérialisent directement dans les propositions de danse improvisées.

Activation des sens du goût et de l'odorat.

Nous souhaitons ajouter, afin de terminer ce chapitre concernant spécifiquement les organes, que ce travail correspond directement à une activation des sens du goût et de l'odorat. Ces expériences sensibles sur les organes ont une nette propension à, d'une part, ouvrir l'appétit, et d'autre part, rendre les aliments odorants et sapides. La sensibilité organique entraîne la sapidité associée à une certaine sapience tant l'indigestion ne peut plus être de mise.

Une autre façon de contacter les organes dans leur globalité mais aussi dans leur fonction de digestion, d'alimentation, de respiration est justement de susciter le sens du goût et de l'odorat. Après avoir demandé à l'ensemble des pratiquants de s'allonger au sol les yeux fermés, Lulla sort alors de son sac des aliments divers qu'elle coupe en petits morceaux (chocolat, bananes, mandarines, fruits secs…). Lorsque je me suis

[492] Gilles Deleuze, Logique de la sensation, Op. Cit. p 20.

retrouvée dans cette situation où nous savions ni les uns ni les autres ce qui allait se passer, j'ai été immédiatement alerté par les bruits du papier aluminium que défaisait Lulla des tablettes de chocolat… petits bruits légers et faibles que sans la vue, sans l'odeur, j'ai reconnu immédiatement et qui avivaient déjà mes papilles gustatives. Cette remarque pour dire combien les sens, quels qu'ils soient, peuvent être avivés dans une corporéité qui attend sans impatience, disponible au monde qui l'entoure.

Lulla se penche sans bruit au dessus du visage d'une personne et fait virevolter au dessous de son nez, par exemple, un quartier de mandarine. Dans un deuxième temps, elle excite du bout du quartier de mandarine les bords de ses lèvres en les caressant légèrement. Puis, en insistant particulièrement sur un coin de la bouche, elle peut susciter un mouvement de tête de la personne sur un côté. Bref, la stimulation continue jusqu'à ce que la personne sûre d'elle-même, le mange (celle-ci pouvant durer longtemps dans la mesure où beaucoup de personnes, ne sentant pas l'odeur de l'aliment choisi, ne ressentent que les petites caresses autour de la bouche sans bien en comprendre l'intérêt… alimentaire). La personne qui a été suscitée pointe alors à son tour un aliment sous le nez d'un autre partenaire allongé… et ainsi de suite afin que tous les pratiquants soient tour à tout suscitants et suscités.

Lulla propose ensuite deux par deux d'initier des mouvements par la sensation olfactive. Une personne excite avec un morceau de banane la bouche d'une autre allongée et l'emmène, en déplaçant le morceau de banane, à suivre (à l'odeur et au goût) ses mouvements. Les mouvements de la personne sentant seront donc initiés par la bouche, le nez et l'ensemble du système digestif activé. Cette expérience privilégie les mouvements de "pousser le sol" et invite grandement à ouvrir les yeux et à tendre une main en vue de saisir l'aliment convoité (mouvements d'"aller vers").

Cette expérience a été suivie d'une description anatomique du système digestif de la bouche jusqu'à l'anus que nous suivions sur une planche en même temps que de le tracer sur soi.

Dans une optique liée davantage à une ontogenèse sensorielle et motrice (aux "schèmes de développement" du BMC), Lulla nous a proposé justement d'explorer ce passage entre le sens du goût et de l'odorat et le sens de la vue, passage s'ajustant aussi sur une utilisation différentielle des mains qui "poussent" le sol à des mains qui "vont vers". Allongé seul sur le dos, les jambes repliées et les mains sur la bouche (dans l'optique de

créer une relation entre les mains et la bouche, et une relation entre les pieds et l'anus), il s'agit de rouler sur un côté en initiant par la bouche ("mouthing") et en pressant sur le sol d'une main pour se redresser. Si les yeux restent ouverts, le regard est généralement "éteint" tant c'est ici les sens du goût et de l'odorat qui sont prépondérants dans ce mouvement. A la poussée d'une main sur le sol fait suite une extension de l'autre pour atteindre (un aliment imaginé) ; là le regard dirigé est mis en jeu ainsi que l'ensemble du système nerveux. Lulla propose alors de travailler sur cette transition sensorielle et motrice qui lie les sens du goût, de l'odorat (liés eux-mêmes au système organique et au mouvement de "pousser" le sol - "Push" ; relation à la terre) au sens de la vue (lié, lui, à la branche du système nerveux qui contrôle le système squelette-muscles, lui-même lié au mouvement "d'atteindre" -"Reach" ; relation au ciel et à l'espace). Chacun d'expérimenter ce passage d'un mouvement activé par le sens du goût et de l'odorat à un mouvement activé par celui du regard, ce passage entre une poussée et une atteinte (de chacune des mains), et inversement. Certains expriment leur tendance à vouloir "atteindre" en escamotant la première phase ; d'autres disent leur plus grande facilité à passer du premier au second et leur difficulté dans la transition inverse (ou inversement) ; d'autres expriment ce fait que "le passage d'une modalité à une autre apparaît comme un véritable voyage" ; d'autres encore expriment la difficulté de la transition même ; ainsi, une danseuse : "Pour moi, les deux états sont coupés… ou je suis dedans ou je suis à l'extérieur, mais je ne parviens pas à lier les deux".

Le parti-pris du BMC est de dire que le mouvement de "pousser" lié au système organique et donc aussi à la branche sympathique du système nerveux, est un schème fondamental pour le développement du jeune enfant. Si la phase organique du "pousser" a été escamotée durant la petite enfance, "l'atteindre" aura d'autant moins de support, de soutien ; ce qui l'affaiblira. Le geste d'atteindre, d'aller vers dans l'espace, activé par le regard est conditionné par celui, qui reste prégnant et acteur simultanément, de "pousser" dans le sol, activé par les sens olfacto-gustatifs. Le BMC ne parle pas de "stade" mais plutôt de "couches" qui se superposent et se mélangent. L'"atteindre" par le regard est "supporté" par le "pousser" ou par le sens olfacto-gustatif qui reste alors toujours prégnant.

On peut alors s'interroger sur ce fait que les sensorialités olfactives et gustatives soient généralement dans notre pensée et notre littérature rapportées au phénomène de la

mémoire, alors qu'a priori, tous les sens sont également concernés, par ce phénomène, et non pas ceux-ci plus que d'autres. Nous pourrions dire qu'une liaison systématique entre les réminiscences, les souvenirs et les sens du goût et de l'odorat est finalement symptomatique de l'apparition rare et soudaine (d'où son caractère considéré comme événementiel) de cette sensorialité, et donc du peu de sollicitation de ces sens, dans la vie quotidienne habituelle. En suivant les distinctions du BMC et les corrélations dynamiques qu'il opère, nous pourrions dire alors que ce mode de corporéité habituel est symptomatique non pas d'un "passage", d'une "superposition", d'une "relation" (réversive) entre l'atteindre par le sens de la vue et le "pousser" par les sens du goût et de l'odorat (et aussi du toucher) mais bien d'une coupure. Cette "coupure" est d'ailleurs complètement inscrite dans le schéma psychanalytique puisqu'il ne conçoit les stades anal, oral, œdipien qu'en terme de coupures. Rappelons que pour Freud, l'effacement de l'odorat est lié au développement de la civilisation. De même, Lacan déclare : "La régression organique, chez l'homme, de l'odorat est pour beaucoup dans son accès à la dimension Autre". Le sens gustato-olfactif apparaît , par excellence, comme le sens à dépasser, à oublier, à faire "régresser" tant il semble lié à un mode de relation fusionnelle et à une personnalité ou une organisation a-structurée. Le développement de ces sens se trouve alors relatif à une régression, à un devenir-animal, à un devenir-infans, à un devenir-pathologique (autiste par exemple puisque que des observations faites par Tustin (1977) et Meltzer (1980) ont montré que la sensibilité de l'odorat est extrêmement développée chez ces enfants[493]). La théorie du BMC et les expériences mêmes menées sur ces sens nous amènent à concevoir, au contraire, qu'un développement vers la "structuration" mâture ne peut se concevoir sans cette "relation" du sens olfacto-gustatif et des sens dits de distance (que sont la vue et l'audition). Cette "relation" suppose non pas une confrontation qui débouche sur la régression de l'un et la valorisation de l'autre, mais un con-sentement de l'un et de l'autre à participer, connectés et différenciés, à l'action. De même que les mouvements d'aller vers (l'autre) se trouvent complètement favorisés par les mouvements de "pousser" dans le sol ; la sensibilité visuelle gagne à être supportée par des sens du goût et de l'odorat puissants. Inversement, ces sens gagnent à être supportés par une acuité visuelle. L'œil du lynx ne

---

[493] F. Tustin, Autisme et psychose de l'enfant, Paris, Le Seuil, 1997.
D. Meltzer, Exploration dans le monde de l'autisme, Payot, Paris, 1980.

supprime pas son goût et son odorat, qui lui-même ne supprime pas son œil. "A mépriser la sensation, à la remplacer par des artifices, par des discours orthopédiques, dit Michel Serres, nous courrons vers l'animalité"[494] , c'est-à-dire vers l'humanité qui conçoit son animalité dans la destruction la plus rageuse et mortifère.

Que se passe-t-il lors d'une réminiscence souvent conçue dans le champ sensoriel gustatif ou olfactif ? Dans une première phase antérieure, le mode de corporéité est dans une conception de l'agir, de l'aller vers, de l'atteindre qui ne se trouve pas simultanément supporté, soutenu par un "pousser" dans le sol, par une relation pondérale avec son corps : l'action est une action sans poids déclenchée par le désir d'atteindre un but. Intervient alors, comme par accident qui fait événement, une sensation gustative ou olfactive. Cette apparition sensorielle est alors liée à des expériences passées parce qu'elle coïncide exactement avec une activation dans le corps du "pousser dans le sol" : le sou-venir est, à proprement parler, "ce qui vient par en-dessous". Là, la poussée au sol se fait plus prégnante, le corps reprend du poids et s'allège par le sou-venir. Puis, dans un retour au mode de corporéité premier, la sensation et "ce qui vient par en-dessous" s'éteignent. Les sensations gustatives et olfactives nous apparaissent liées au phénomène de la mémoire longue non pas en tant que telles, mais dans le cadre d'un mode de corporéité culturel qui n'envisage dans ses actions et dans son actualité que très peu sa relation au sol. C'est pourquoi, les sensations de goût et d'odorat, de même que la considération de la relation à la terre collent à une remontée de l'origine. La théorie du BMC dira d'ailleurs, en décodant ce mode de corporéité, que les organes (et les sens du goût et de l'odorat) sont liés à la relation à la Mère. Catégorisation que nous critiquerons dans notre commentaire, même si, nous considérons cette liaison effective dans le corps occidental. Ce qui nous intéresse dans ces expériences réside dans le fait devenu possible, qu'à la suite d'un repérage sur ce que signifie culturellement et personnellement des parties corporelles, des canaux sensoriels différents, sur leurs correspondances symboliques et imaginaires, les pratiquants soient amenés à en concevoir d'autres. Par ces expériences renouvelées de sensations des organes, de sensations gustatives et olfactives, de contact avec le sol, les pratiquants sont amenés à concevoir un mode de corporéité dans lequel la relation au

[494] Michel Serres, Les cinq sens, Grasset, Paris, 1985, p 167.

sol, la considération des organes et des sens du goût et de l'odorat ne plus liées aux "origines" conçues sur le mode passif mais se fait un vecteur puissant d'une actualité et d'un acte. La conception des sens de l'odorat et du goût s'en trouve complètement modifiée. Ils ne sont plus dévastateurs d'action ou de symbolisation, mais propulseurs d'actes (verbaux ou non-verbaux) devenus autres.

Le BMC met l'accent sur le caractère fondamental de la prise en compte (ontogénétique et pragmatique) de la relation au sol et à la pesanteur : relation au sol qui imprime qualitativement tout mouvement. Or, et c'est là son originalité par rapport à d'autres théories ou méthodes de kinésiologie, elle met l'accent sur la nécessité de prendre en compte la place et la nature des sens du goût et de l'odorat ainsi que le système organique dans tout mouvement ; ces derniers modélisant parfaitement la nature de la relation au sol. Il s'agit alors toujours de reconsidérer ce que la corporéité culturelle met en "bas" : la relation au sol, les sens dits "inférieurs", la réalité organique ; d'entrer dans cette bassesse pour pouvoir monter, surgir, "aller vers" autrement.

Sensation locale d'un organe. Succession et simultanéité des organes activés.

Il s'agit ici par le toucher, l'auto-toucher de porter son attention sur un organe spécifique. Cette expérience sensorielle peut être favorisée (ou non) par une localisation de l'organe dans un livre d'anatomie en en étudiant le nom, la taille, la forme, les fonctions ; ces informations seront alors ensuite utilisées comme vecteurs pouvant favoriser l'expérience corporelle et sensible. Dans ces expériences sur un organe, il s'agit de découvrir les effets qualitatifs directs de cette sensation d'un organe sur le mouvement (ainsi que sur la respiration ou sur la voix, même si notre exposé concernant le travail de Lulla ne le rapporte pas. Notons que la voix et la respiration sont considérées, par le BMC, à part entière comme des "mouvements", des mouvements particuliers des muscles horizontaux des diaphragmes pulmonaires et pelviens et des cordes vocales. La voix et la respiration apparaissent de façon privilégiée liées au tonus et à la qualité organique).

On peut donc explorer les conséquences directes dans le mouvement d'une sensation du contenu organique globale ou d'une sensation locale. Ainsi, un mouvement peut être "initié par" le cerveau, par le cœur, par les poumons, par l'intestin (qui procurent des jambes "moelleuses"), le foie, la vessie, les reins, le pancréas…

Nous aimerions rapporter ici un travail spécifique sur les reins. Lulla énonce, ici, dès le début du cours l'hypothèse et le point de vue particulier sur lesquels il sera fondé : "les reins comme la racine des pieds". A partir de diverses planches anatomiques, elle illustre ce point de vue selon des données anatomiques : les reins sont à la base des psoas (muscles naissants des vertèbres (D12 à L5) et se terminant sur le petit trochanter de l'os du fémur) ; les psoas, en traversant le bassin, relient donc la colonne lombaire au haut de la jambe. Elle fait également remarquer l'analogie formelle entre les formes d'un rein et celles d'un pied qui ne sont pas sans rappeler la forme d'un fœtus. Elle précisera aussi, après l'expérimentation sensible, les caractéristiques des mouvements propres des reins : déplacement cinétique dû au mouvement du diaphragme placé juste au-dessus et qui les masse à chaque inspir ; motilité : mouvement propre des reins qui se tournent chacun vers l'intérieur du corps et reviennent.

Après avoir pris contact avec nos reins en touchant la partie arrière du dos au niveau des lombaires d'un partenaire et réciproquement, puis, en touchant, en même temps de l'autre main, les pieds du partenaire (mise en relation des pieds et des reins), il s'agissait, pour chacun, de rouler au sol, de se mouvoir au sol puis de se mouvoir dans l'axe de la position debout, en initiant les mouvement par les reins. Le cours a proposé également des mouvements spécifiques (marche guidée par les mains d'un partenaire placées sur les reins) ; arches où il s'agissait d'initier le cambré du dos en faisant passer les reins par dessous, en se servant des reins comme support ; des descentes en position accroupie et des remontées par la force des reins qui poussent à l'extérieur.

Les danses improvisées avaient cette tendance à être extrêmement vives, dynamiques, "gaies", dira un danseur ; elles utilisaient énormément des roulés rapides et centrés, des mouvements directs et des sauts. Pour donner une image à la dynamique de ces mouvements, nous pourrions dire que ces improvisations semblaient sortir directement d'un tao très avancé de Kung Fu. Dans la grille topologique, symbolique et imaginaire que dresse le BMC récapitulant, selon les commentaires de divers pratiquants, les qualités spécifiques des diverses parties corporelles (nous en reparlerons), le contact avec les reins offre, en effet, dynamisme, solidité (contenue dans l'expression "avoir les reins solides"), compacité de l'ensemble corporel selon l'axe du mouvement, concentration de ses forces. Notons que ces considérations ne sont pas sans rappeler la catégorisation faite par "l'énergétique" chinoise : les reins correspondant à l'énergie

dynamique.

Lors des discussions post-expérimentales, une danseuse exprimera la qualité nouvelle de son regard sur le monde : "notion de recul, de ne plus avoir le nez collé sur le monde" ; une autre mettra l'accent sur sa prise nouvelle de risque, "son envie de reculer, d'utiliser le dos, sans peur" (Lulla illustrera anatomiquement ce propos par le lien physiologique des reins avec les situations d'urgence dans le sens où ce sont justement les glandes surrénales qui produisent l'adrénaline) ; un danseur insistera sur la notion d'immédiateté en exprimant simplement son "enthousiasme" qui lui a permis d'avoir "des gestes vifs et immédiats"; une autre danseuse dira son impression présente de pouvoir "casser des briques" et s'étonnera de la puissance trouvée par ces sensations des reins. Lulla énoncera, quant à elle, le lien entre l'activité créatrice et l'activité rénale en disant que lorsque une personne est dans une activité de création, ses reins travaillent énormément, en disant aussi qu'un dysfonctionnement rénal provoque littéralement pour la personne, une fatigue intense, en ayant ces sensations "d'être vidé" et "d'avoir les jambes coupées". J'ai, pour ma part, eu accès pour la première fois à la possibilité d'utiliser simultanément ou en succession deux organes spécifiques. Ayant eu une sensation très nette et précise de mes reins (pour des raisons d'histoire personnelle qui, bien entendu, peut ressurgir pour chacun dès que l'on prend contact avec une zone corporelle "sensible"), les notions d'immédiateté, de prise de risque, de compacité et de puissance s'exprimaient dans mes mouvements. Néanmoins, je remarquais, par une sensibilité dans cette zone, que lorsque j'initiais mes mouvements par la vessie, je pouvais amener une rondeur, une flexibilité à mes mouvements, qui initiés seulement par les reins, restaient très directs, linéaires dans l'espace. En alternant successivement une initiation par les reins et une initiation par la vessie, je pouvais à volonté utiliser les potentialités de l'une eu de l'autre. Certains de mes mouvements activaient aussi ensemble simultanément les deux organes.

Chaque organe peut donc faire l'objet d'un travail spécifique. Et, dans la théorie du BMC, chaque organe peut être relié à une qualité spécifique. A partir des remarques et des commentaires des personnes qui ont expérimenté intensivement avec elle, Bonnie Cohen a fait émerger certains traits caractéristiques, certaines tonalités spécifiques concernant chaque partie corporelle. A l'instar des reins, nous pourrions donc faire le même genre de remarques qualitatives sur chacun des organes. Ce que nous ne ferons

pas ici :

- parce qu'une énumération de qualités de mouvements reliées à chacun des organes pourrait paraître artificielle sans que ces qualités soient vécues expérimentalement ;
- parce qu'encore cette présentation, rappelons-le, n'est pas celle du BMC, mais celle d'une partie du travail de Lulla que j'ai pu, moi-même, expérimenter. Une description exhaustive, ne serait-ce que sur mes organes, dépasse largement mes propres limites et volontés ;
- mais surtout, parce que nous pensons cette identification "théorique" très critiquable.

S'il apparaît intéressant pour chacun de sentir ces régions organiques souvent insensibles, d'en explorer les conséquences en terme d'état de corps et de mouvement, et d'en tirer des conclusions dans le cadre de sa propre transformation personnelle, une catégorisation phénoménologique reliant chaque organe à des qualités spécifiques nous apparaît, dans l'absolu, très critiquable, du fait qu'elle assigne, dans un esprit, pour le coup, plus "organisateur" qu'"organique", un signifié (un sens) à un signifiant (une partie corporelle) : codification qui semble autrement dangereuse, mais dangereuse quand même, de celle qu'elle déconstruit. Ainsi, Bonnie Cohen propose (en ce qui concerne les divers organes, mais plus largement les diverses parties corporelles) une "compilation des descriptions que diverses personnes ont utilisées pour décrire leur expérience des différents organes". Or, même si cette description catégorielle n'est pas, précise-t-elle, "issue d'une codification arbitraire et absolue mais surgit de l'expérience individuelle", même si encore, cette catégorisation n'est pas "offerte pour diriger les explorations de chacun mais pour donner un outil de dialogue"[495], il n'empêche qu'en faisant suivre chaque organe d'une description anatomique et fonctionnelle en corrélation avec une qualité (par exemple "Pancreas : sweetness, softness, circular radiating"), une façon d'être ("Spleen : cutting-through discrimination, clarity) ou un mode de relation au monde ("Liver : powerful, stability, endurance"), le BMC établit une classification dans laquelle le danger de codification est imminent. Cette grille issue d'une compilation des descriptions d'expériences ne relèverait-elle pas plutôt d'une codification, qui serait alors culturelle ? Et lorsque cette grille est donnée, n'invite-t-elle

[495] Bonnie Cohen, Sensing, feeling, action, Op. Cit, p 38-39. "The following is a compilation of descriptions that people have used to describe their experience of different organs. They are not absolute edicts but shared personal perceptions. they are offered not to directed your own exploration but to offer you a measure for dialogue". p 39.

pas à y correspondre ? Dans quelle mesure, la méthode comme théorie ne suggère-t-elle pas des sensations au lieu de les laisser se découvrir ? Nous verrons qu'ainsi, deux dangers s'expriment au bord de la méthode du BMC (mais aussi plus largement pour l'ensemble des méthodes d'éducation somatique), en plus du danger lié au transfert des données anatomiques dans le champ aisthétique : le danger de codification et le danger de suggestion.

Il n'empêche qu'en plaçant les organes dans le champ de la sensation possible, la méthode modifie les schémas corporels habituels et ouvre une gamme étendue, riche de qualités de mouvements différentes. Si, ces qualités peuvent être certainement explorées par d'autres intermédiaires fictionnels tels que l'élément "eau" dans toutes ses déclinaisons, comme on l'a vu à propos d'Odile Duboc, elles peuvent aussi trouver leur consistance dans l'exploration directe des matières corporelles et en liaison avec elles.

Danse à partir des sensations des os : "qualité de la structure osseuse".

Le squelette, composé d'os et d'articulations, est envisagé communément comme la structure de base et de maintien du corps. Les os supportent son poids dans sa relation avec la gravité. Les espaces articulaires donnent la possibilité du mouvement dans l'espace et fournissent les axes autour desquels le mouvement apparaît. Les formes des os, des articulations et du squelette donnent au corps sa forme de base. Les os sont des leviers qui, reliés par les muscles, portent le corps à travers l'espace et lui permettent de s'y déplacer ou de créer des formes dans l'espace. Le travail de sensation des os amène généralement à concevoir les notions d'axes et de directions du mouvement dans l'espace.

Par un toucher localisé sur un os particulier ou par un toucher global de l'ensemble de la structure osseuse, les personnes sont amenées à se mouvoir avec leurs sensations des os. Lulla peut proposer diversement d'explorer des mouvements :

- à partir de l'air, de l'espace entre les os, puis à partir des os eux-mêmes, en sentant les différences ;
- en initiant le mouvement des parties osseuses dites distales (parties les plus éloignées du centre du corps), puis en l'initiant des parties proximales (parties les plus rapprochés du centre du corps) ;
- en pensant aux parties osseuses dites apendiculaires (parties pendantes des bras, des jambes, de la mâchoire inférieure), puis en pensant à la notion d'axe (colonne de la boîte crânienne au coccyx).

Ces différents points de vue que l'on peut avoir sur la structure osseuse opèrent comme des points perceptifs, des points de sensibilité qui vont permettre d'explorer des formes et des qualités différentes de mouvements. Lulla peut également proposer une expérience du squelette avec l'idée de "contre-rotation". Il s'agit alors d'entraîner un à un les divers segments osseux (d'un bras, de la colonne vertébrale par exemple) en faisant jouer au maximum l'articulation entre les deux : de deux os voisins, l'un va dans une direction tandis que l'autre est entraîné dans la direction opposée, comme deux roues tournant ensemble. Les espaces articulaires sont alors sollicités au maximum, suscitant de profonds allongements musculaires. On peut travailler toutes les articulations selon

ce principe de contre-rotation. Travail par exemple sur les bras : à partir d'un bras allongé : enroulement du bras des phalanges des doigts, au poignet, au coude, à l'omoplate, à la clavicule jusqu'au sternum, puis dans le sens inverse du développement du bras. Travail de la colonne vertébrale : enroulé du dos de l'os crânien en contre-rotation sur la première cervicale puis enroulé de chaque vertèbre une à une, en contre-rotation, jusqu'au coccyx.

Lulla a pu aussi nous donner un "point de vue sur la structure à partir de la morphologie du pied et de la main". Étude anatomique et travail expérimental des relations de force et d'action entre les os du pied et les os de la jambe et du bassin ; ainsi que des relations entre les os de la main avec ceux des bras et de la ceinture scapulaire. Des "poussages" et des "tirages" effectués en douceur sur chacun des doigts de la main et des orteils permettent d'apprécier et de sentir les effets de ces mouvements sur les divers os des bras et de la ceinture scapulaire et sur les divers os des jambes et du bassin. Ce travail nous a permis d'expérimenter des spirales du corps entier à partir de la spirale d'une main ou d'un pied. Toujours les sensations extrêmement localisées débouchent sur des sensations des connexions des parties entre elles, et donc sur une sensation de globalité. Les petits os extrêmes d'une main se retrouvent en connexion avec ce grand os plat qu'est l'omoplate.

Maints travaux sur la structure osseuse-musculaire sont possibles, et il ne s'agit pas ici d'en faire un inventaire qui, lui, serait impossible. Disons seulement pour finir que ces travaux peuvent varier également selon que l'on s'intéresse plus spécifiquement à prendre contact avec les différents constitutifs de la matière os que sont notamment, le périoste (tissu conjonctif qui enveloppe l'ensemble des os, fascia osseux), la matière os proprement dite, ou la moelle à l'intérieur. Un travail sur le périoste nous entraînera alors plus spécifiquement dans une qualité ayant à voir avec la "qualité du système des fluides" ; tandis qu'un travail sur la moelle se rapprochera d'un travail sur le système nerveux central ; système que nous présenterons ultérieurement. Quoi qu'il en soit, un travail sur le système osseux met l'accent sur la notion de direction dans le mouvement. Les roulés au sol, les portés et tous les mouvements dans un espace sphérique ne sont possibles que par une conscience nette des directions diverses prises par les os. La structure osseuse apparaît comme le support principal d'un sens de l'orientation multi-directionnelle. C'est bien sur cette importance de "garder les directions dans le

mouvement" qu'insistent, nous l'avons vu, les danseurs de Trisha Brown et Trisha Brown elle-même, pour faire advenir sa danse dans un espace sphérique. C'est aussi le cas des pratiquants de Danse Contact Improvisation. Si, les danseurs de Danse Contact Improvisation et les danseurs de la Cie Trisha Brown (en travaillant notamment à partir des méthodes d"alignement" de Matthias Alexander ou de Susan Klein constituées essentiellement par un travail sur les os) mettent l'accent sur l'importance d'une conscience des os, c'est non seulement pour aiguiser le sens de l'orientation à partir d'une position quelconque, mais aussi parce que sentir les os suscite un relâchement des muscles, muscles souvent sur-sollicités pour engager les mouvements. Le contact avec les os a, tout comme celui avec les organes, des incidences sur le tonus musculaire et postural : sentir les os dans le mouvement suscite l'activation de la musculature profonde et posturale, musculature qui justement enveloppe au plus près les segments osseux.

Par les os ou les organes, on se retrouve dans le même champ tonique où se sont les muscles profonds de soutien qui assurent le maintien et l'équilibration du corps par rapport à l'axe gravitaire (et non pas les muscles périphériques sollicités dans une fonction anti-gravitaire). Néanmoins, et ceci constitue le postulat du BMC, les qualités d'un mouvement à partir des organes et les qualités d'un mouvement à partir de la structure osseuse diffèrent. Lulla propose ainsi d'expérimenter une même forme de mouvement par les deux systèmes. Par exemple, un enroulé du dos, entraînement de base de la danse contemporaine, peut consister alors, selon ces deux systèmes :

- soit à enrouler la colonne vertébrale à partir du poids de la tête, en entraînant les vertèbres une à une, comme nous venons de le voir précédemment ;
- soit à enrouler, ce que le BMC considère comme l'autre tube qui traverse le corps en plus de la colonne, c'est-à-dire le tube digestif. L'enroulé débutera alors par un semi-ouverture de la bouche et concernera l'ensemble des organes du système digestif jusqu'à l'anus.

La qualité des deux mouvements diffère en fonction même de la différence des perceptions du corps. Dans la première expérience, c'est le contenant osseux qui entraîne le contenu organique ; dans la seconde, c'est le contenu organique qui entraîne le contenant osseux. L'enroulé par la colonne vertébrale favorisera une initiation du mouvement plutôt par l'arrière du corps, tandis que l'enroulé organique sera initié

davantage par l'avant. Ces deux types d'enroulés peuvent correspondre à ces deux enroulés décrits par la kinésiologue Odile Rouquet : "Dans les mouvements d'enroulement ou de déroulement du dos… Le danseur peut montrer à voir soit le retour vers la terre, l'espace en-dessous, en activant la tonicité de l'avant du tronc dans l'enroulement, soit le mouvement vers le ciel, l'espace au-dessus, en activant la tonicité du dos dans le même mouvement. Dans le premier cas, il embrasse l'espace devant lui, il met en valeur une qualité de repos, d'appui, de "tombé", de chute. Dans le deuxième, il simule davantage l'envol sans que toutefois la forme du dos change. On peut faire de même dans un "plié" et simuler davantage la chute comme dans la sissonne tombée, ou l'envol"[496]. Ces distinctions qualitatives (qui seront repris par Hubert Godard qui parle de mouvements "à polarité Ciel" et de mouvements "à polarité Terre"[497)] pourraient s'appliquer respectivement, et de manière très générale, aux deux systèmes que nous avons délimités. En effet, le système organique tend, comme nous l'avons vu, à privilégier le contact avec le sol, et à susciter cette capacité "d'embrasser le sol" liée à la capacité "d'embrasser la pesanteur", permettant ainsi les mouvements de pousser dans le sol. Les mouvements du système osseux-musculaire, privilégiant la directivité dans l'espace et les mouvements "d'atteindre", ont cette qualité aérienne, relatée par Odile Rouquet et Hubert Godard. Avant de critiquer les termes mêmes de la distinction os/organe, on peut remarquer ici que cette distinction a, par rapport à la distinction "polarité terre/polarité ciel, et dans un premier point de vue, le double avantage suivant :

- d'une part, de ne pas définir une distinction selon le seul axe de la verticalité (haut/bas ; ciel/terre) impliquant une certaine bi-directionnalité. La distinction organe/os semble alors plus propice à une compréhension pluri-directionnelle du mouvement.
- d'autre part, elle évite la confusion entre une qualité de mouvement et une forme de mouvement. Tellement la terre désigne le bas et le ciel désigne le haut, la distinction "terre/ciel" a tendance à masquer cette possibilité d'un mouvement descendant aérien, et d'un mouvement ascendant terrien.
- en dernier lieu, elle permet d'inscrire ces qualités directement dans une différence

---

496 Odile Rouquet, Les Pieds à la tête - La Tête aux pieds, Recherche en Mouvement, Paris, 1991, p 34.

497 voir Hubert Godard, "Le corps qui pense", Article de la revue Marsyas N°16, Décembre 1990, Paris. IPMC.

d'utilisation des ressources corporelles qui, fussent-elles suscitées aussi, bien évidemment, par l'imaginaire, n'en sont pas moins opérantes. Elle s'exprime plus directement (peut-être même trop directement, nous le verrons) dans le cadre d'un imaginaire qui est toujours matériel. Elle exprime délibérément cette idée que toute qualité de mouvement est liée étroitement à une sollicitation particulière des matières corporelles.

Les qualités "eau" et "air" que détermine Odile Duboc peuvent tout à fait être rapportées aux qualités "organes" et "os". On a vu, dans la danse d'Odile Duboc, combien le mouvement "eau" relatait, par des sensations de l'intérieur corporel, d'une descente dans le sol qui suscitait une poussée, d'un espace diffus, d'un temps dilaté qui avait suscité la métaphore bestiaire de la méduse, l'animal organique par excellence. Le mouvement "air" faisait, lui, primer le regard et se modélisait par des suspensions et des directions dans l'espace alors rayonnant. Son discours et sa danse s'attachent d'ailleurs, comme peut le faire Lulla à travers les organes et les os, à définir une "relation" nécessaire entre les mouvements "air" et les mouvements "eau". Il est certain que la référence aux "éléments" a favorisé un discours nettement plus poétique que celui que nous sommes en train de tenir, beaucoup plus "physicaliste". Néanmoins, ces deux discours reposent tous deux sur l'avènement de la sensation dans le mouvement, sensation toujours au bord de la réalité physique et psychique : primat de l'imaginaire sur le réel pour Odile Duboc, primat du réel sur l'imaginaire pour Lulla Chourlin, mais, dans les deux, l'imaginaire du corps et son réel veulent trouver un point de rencontre.

Néanmoins, l'on peut aussi très vivement critiquer cette distinction "qualité organique"/"qualité osseuse" dans le sens où elle tend à loger des qualités spécifiques dans des localités déterminées. Même si le BMC conçoit tout à fait que les os puissent avoir une qualité organique et les organes une qualité osseuse, il n'empêche que cette terminologie topographique et qualitative, et on le constate dans cette dernière assertion, tend à la confusion conceptuelle. Comprendre que des localités corporelles sont aussi des zones qualitatives symboliques-imaginaire-réelles prenant part selon différentes modalités au mouvement est certes très intéressant et opérationnel, mais le danger que n'évite pas vraiment le BMC (comme toute la phénoménologie), est bien celui d'assigner ces zones corporelles à des qualités déterminées expérimentalement… et qui ont tendance à se présenter, dans une conception scientiste, comme "vraies", c'est-à-dire

dénotant ces matières locales et topographiques, par essence. L'exposition de ce danger phénoménologique fera notamment l'objet de notre troisième commentaire. La distinction "polarité terre/polarité ciel" d'Hubert Godard, et surtout, celle d'Odile Duboc "air/eau" ont, elles, par contre cet avantage de s'instaurer et de rester dans le paradigme aisthétique, paradigme de la vérité jamais Toute, jamais donnée, jamais fixe, toujours mouvante et labile. La métaphorisation des termes anatomiques dans la méthode du BMC souffre crucialement de son voisinage constant avec le paradigme scientifique ; le statut des métaphores s'élabore sur le fond d'un dogmatisme (à l'instar d'un paradigme anatomique instituant les corps) ou bien sur le fond d'un nouveau "mysticisme anatomique". Nous entrevoyons combien ce "travail des sensations" nécessite une conceptualisation qui n'emprunte ni à la théorie idéaliste, ni à la théorie matérialiste, ni même, dans une volonté de trouver un champ entre les pensées du "corps" et celle de "l'esprit" ("Body-Mind-Centering"), aux deux. Campé sur une face, le BMC, (ainsi que les commentaires sur les expériences des pratiquants) nous dévoile exemplairement cette difficulté de conceptualisation autre.

Pourtant, parce que le BMC considère les qualités d'une multiplicité de parties corporelles, et donc de matières, les distinctions topographiques-qualitatives qu'opèrent le BMC nous apparaissent néanmoins particulièrement opératoires par le fait même que ces distinctions qualitatives sortent d'une conception généralisatrice sur le mode binaire : les qualités de mouvement ne se calquent pas seulement sur les seuls systèmes organiques et osseux, mais à tous les systèmes du corps, comme autant de matières et de fonctions différentes pour susciter une palette hétérogène de mouvements, qui, comme les couleurs de base du peintre, peuvent aussi se mélanger.

Avant de présenter partiellement ces autres systèmes, nous aimerions approfondir le mode de relation qu'établit Lulla, entre les systèmes organiques et osseux ; mode suivant le principe de la contre-rotation et qui concerne l'ensemble des relations que peuvent établir tous les systèmes corporels entre eux.

Relation du système osseux-musculaire et du système organique.

A une matière plutôt ronde et moelleuse des organes, les os apporte une certaine solidité et une directivité ; à une prépondérance sur la face antérieure du corps des organes, les

os donnent le primat à la face postérieure ; à une légèreté et à une fluidité imposante et compacte des organes, correspond la légèreté architecturée et la fluidité fine des os ; à l'extrême lenteur ou l'extrême vitesse des mouvements organiques, les mouvements selon le système os-muscles apportent une certaine modération. Les qualités selon les deux systèmes peuvent être utilisées successivement ou combinées ensemble dans un même mouvement.

Puisque l'on conçoit généralement que la chair est soutenue par les os, Lulla peut demander une improvisation à deux sur ce thème. Il s'agit alors pour une personne bien plantée dans le sol (à partir de la position debout ou à quatre pattes…) d'offrir à un partenaire "à la qualité organique", des supports (avec toutes les parties de son corps), d'être la charpente à laquelle le partenaire "organes" doit coller comme une ventouse mouvante, sans avoir recourt à ses bras, ni à ses jambes. L'on voit ainsi, dans ces improvisations, suivant par excellence les principes de la Danse Contact Improvisation, un corps-masse moelleuse tournoyer autour d'un corps-charpente, comme pourrait le faire un vent de tempête tantôt calme et lent, tantôt déferlant et rapide, autour d'une maison. Cette improvisation demande, de la part de la personne-support, une extrême et constante attention au centre de gravité du partenaire "organe" afin de pouvoir lui offrir véritablement des supports appropriés à son maintien sur la structure ; le "partenaire organique" ne tient, en effet, sur la structure que parce que son centre de gravité est exactement supporté.

En ne désignant pas une personne-support et une personne supportée, Lulla peut proposer une improvisation à deux où l'un se meut selon la "qualité os-muscles" et l'autre selon la "qualité organique". S'il est vrai que la "qualité organique" suscite davantage chez les pratiquants une tendance à être porté plutôt qu'à être support, le principe de contre-rotation opérant, le partenaire organique va s'apercevoir que sa matérialité ne s'oppose pas à ce qu'il soit aussi un support. Comme il est de principe en Danse Contact Improvisation, les partenaires sont amenés à alterner leurs rôles de "support" ou de "supporté" . Ainsi, dans une logique réversive, le partenaire "os" pourra être supporté et le partenaire "organes" pourra être support. Transposé dans un corps, les pratiquants sont aussi amenés à concevoir que leurs organes puissent être un support de leur squelette ; ce qui va a contrario de l'acception commune selon laquelle ce sont les os qui soutiennent la chair. Réversion. Penser corporellement que les poumons puissent

être le support de la ceinture scapulaire va changer alors la nature qualitative d'un port de bras. Penser corporellement que les os de la boite crânienne sont soutenus par la masse encéphalique change un port de tête.

Ce qui fait la richesse des enseignements de Lulla est que l'on est souvent amené à introduire la contre-rotation dans nos conceptions ; contre-rotation des concepts, logique réversive. Ainsi, par exemple, par une improvisation à deux dont le thème général était "l'un est au service de l'autre", les pratiquants ont été amenés à retourner leur conception culturelle du "service" tant leur partenaire pouvait être "servi" non pas seulement en étant porté mais aussi en portant. C'est alors, que nous pourrons faire, au travers de ces propos, de cette donnée de la contre-rotation et de la réversion mouvante, un élément proprement constitutif du phénomène sensible et de la logique du geste aisthétique… quelque chose qui ne cesse de tourner, de détourner et de se retourner.

Le BMC conçoit constamment les systèmes qu'il délimite comme devant se supporter les uns les autres. Dans le cadre de la relation du système des organes et du système osseux-musculaire, un mouvement de qualité osseuse sera supporté par le système organique, un mouvement de qualité organique sera supporté par la qualité osseuse. L'idée générale est que la qualité d'un mouvement a toujours une ombre qualitative qui le porte ; ombre-support qui ne se cantonne pas à ce rôle, ce qui l'inscrirait définitivement comme une "origine", mais qui peut être mis au grand jour en transformant le supporté visible en un support invisible. Retournement ordinaire de l'iceberg… Bonnie Cohen : "Je persiste à considérer le flux dans l'ensemble du système corporel. Comme dans l'équilibre du Yin et du Yang, le contrôle fait partie du tout. Si vous voulez bouger un os, un autre os doit agir en compensation ; de la même manière, si vous travaillez sur le système nerveux, vous l'équilibrerez avec le système endocrinien et si vous êtes dans l'endocrinien, vous l'équilibrerez avec le nerveux"[498].

La conception du BMC des relations entre le système osseux-musculaire et le système organique suit le principe de contre-rotation : les deux systèmes se supportent l'un et l'autre, s'équilibrent ensemble, se différencient et se connectent. Ainsi, entre la chair et les os s'instaure un rapport de "tour à tour" où chacun se porte l'un et l'autre, se suppose

---

[498] Interview de Bonnie Cohen par Nancy Starksmith et Lisa Nelson pour Contact Quaterly, Traduction de G.Mordant-Zuppiroli, dans "Entretien avec Bonnie Bainbridge Cohen", Fascicule de "Recherche en mouvement" édité par Odile Rouquet, 1987.

et s'implique l'un et l'autre. En reprenant Deleuze, les deux systèmes, comme la chair et les os, "existent l'un pour l'autre, mais chacun de son côté"[499].

Cette conception de la réversibilité, de la contre-rotation et de la connexion-différenciation des qualités des systèmes ou parties corporelles tend à nuancer, atténuer la possible raideur de la codification "partie corporelle correspondant à une qualité" énoncée plus haut. Or, si l'on va jusqu'au bout de cette logique de l'inter-relation et de la réversibilité, il faut bien voir que les classifications premières en sont complètement démantelées, que chaque partie corporelle entre, par relations diverses avec d'autres, dans le régime de la constante variation et qu'ainsi, elle ne peut plus correspondre à une qualité déterminée, qu'elle sort complètement d'un régime catégoriel. On s'aperçoit ici de l'hésitation du BMC entre deux régimes divergeant en nature (hésitation que l'on pourrait repérer, d'ailleurs, en d'autres termes, pour d'autres méthodes d'éducation somatique). Ces remarques visent à mettre l'accent sur la difficulté de créer véritablement un autre champ de la pensée et du corps, à exprimer encore la nécessité d'un "travail" corporel et conceptuel.

[499] Deleuze, Logique de la sensation, Op. Cit. p 20.

Autres systèmes du corps. Relations et conséquences dans la définition de la sensation et du mouvement.

Les praticiens de BMC, en suivant une formation de 4 ans, étudient, par l'expérience sensible (et l'anatomie que l'expérience peut affiner ou remettre en question), les résultantes sur la respiration, sur la voix, et donc sur le mouvement en général, d'une initiation par les os, les muscles, les ligaments, les glandes, les liquides cellulaires, intersticiels, synoviales, sanguins et cérébro-spinal (liquide céphalo-rachidien), le système nerveux central et périphérique (étude des réflexes), les fascias, la peau, la graisse… Nous ne ferons pas état de ce travail, d'une part parce que l'état de nos propres investigations ne nous le permet pas et surtout parce que ces recherches dépassent le cadre proprement dit de notre étude. Néanmoins, nous aimerions nous pencher sur l'activation de quelques liquides tels que le sang et le liquide céphalo-rachidien du fait leur propension à induire une rythmique particulière au mouvement ; de même que sur la relation des fluides au système nerveux tant les propos de Bonnie Cohen à ce sujet intéressent le nôtre sur la "sensation".

Dynamique du liquide céphalo-rachidien et du système des fascias

Le liquide-céphalo rachidien (appelé couramment LCR) est le liquide dans lequel baigne le cerveau : en imbibant le tissu spongieux situé entre les os crâniens et le cerveau, il assure un rôle de tampon entre le cerveau et son enveloppe osseuse ; en pénétrant le cerveau par ses quatre ventricules, il assure une fonction nourricière du système nerveux. "Le liquide céphalo-rachidien est riche d'éléments récemment découverts : neuro-transmetteurs, hormones, protéines, immunoglobulines, endorphines… Non seulement le précieux liquide protège le système nerveux, véhicule des substances, évacue les déchets mais il "masse" en permanence les tissus"[500] dit l'ostéopathe Lionelle Issartel. Le liquide céphalo-rachidien subit des pulsations constantes aussi bien à l'intérieur des ventricules que dans le tissu spongieux ; il fluctue sans cesse "comme un liquide dans un container clos ou comme les vagues massives de

[500] Lionelle Issartel, Marielle Issartel, "L'ostéopathie exactement"- Au bout des doigts qui sentent, pensent et voient : la santé, Réponses. Robert Laffont, Paris, 1983, p 111-112.

la haute mer"[501]. Ce mouvement, combiné à ceux, réciproques, des membranes fibreuses de la dure-mère qui amarrent le cerveau au crâne, a été repéré par l'ostéopathie et constitue ce que Sutherland, approfondissant la pensée de Still (fondateur de l'ostéopathie), a appelé, au début du siècle, le "Mécanisme Respiratoire Primaire". Ce mouvement autonome présente une analogie d'ordre rythmique avec le mouvement respiratoire classique : il est constitué par des expansions-contractions. Mais plutôt que d'utiliser ces termes connotant une modification de volume sur le mode musculaire, les termes de "flux" et de "reflux" apparaissent davantage rendre compte des phases de cette pulsation liquidienne. Ce mouvement (d'une dizaine de microns et au rythme optimal de 10 à 14 à la minute) est tout à fait perceptible au toucher, ce qu'expérimente constamment les ostéopathes.

Lulla nous propose de "contacter" ce mouvement en touchant un partenaire au niveau de la tête et du sacrum. L'interaction mouvementée entre les trois tissus nerveux, liquide et membraneux a pour conséquence directe de mettre les os crâniens en mouvement et aussi l'ensemble de la colonne vertébrale jusqu'au sacrum, du fait même que la dure-mère et le liquide céphalo-rachidien se prolongent dans l'ensemble de la colonne vertébrale. Ce lien entre os-articulations-liquide céphalo-rachidien-membranes est une interaction constante, banale en matière de physiologie, même si elle est souvent méconnue par la médecine traditionnelle. Le BMC reconnaît ce mouvement et son importance, même s'il ne se penche pas exclusivement sur lui, à l'instar de l'ostéopathie qui le place au centre de sa thérapie. Lorsque le mouvement est libre, ample, régulier, il signe la vitalité de la santé générale. Si, par contre, le crâne est dur, le mouvement peu ample ou comme bloqué, lent, asymétrique et désordonné entre la tête et le sacrum, l'ostéopathe suscite, au moyen de divers outils manuels, le rétablissement de ce mouvement en amplitude et cadence, rétablissement dont les effets thérapeutiques concernent la personne dans sa globalité.

Le BMC partage avec l'ostéopathie ce point de vue selon lequel les fascias du corps entier sont la continuité des méninges crâniennes. Le liquide céphalo-rachidien (liquide le plus copieux du corps puisqu'il y en a environ 12 litres) gaine la moelle épinière et aussi chacun des nerfs issus de la moelle ; il infiltre également tous les tissus conjonctifs

---

[501] Ibidem.

(fascias) qui enveloppent l'ensemble des parties du corps. Les fascias sont des feuillets fibreux qui cloisonnent tous les muscles, tapissent tous les viscères, forment des fourreaux pour l'ensemble des canaux sanguins et lymphatiques et des voies nerveuses. L'ostéopathie mais aussi le BMC considère ce tissu conjonctif comme une unité qui sépare et établit un lien entre toutes les structures du corps. La motilité du fascia est caractéristique de ses propriétés de tissu élastique imprégné de liquide céphalo-rachidien. Cette motilité des fascias se manifeste par d'infimes mouvements rythmiques d'enroulement et de déroulement du tissu, mouvements de flux et de reflux très proches de celui repéré au niveau de la tête et autour du fascia de la dure-mère. Le propre de l'ostéopathie et aussi plus spécialement de la "fasciathérapie"[502] est justement de faire du fascia la "structure" majeure à partir de laquelle on peut avoir accès à l'ensemble corporel. Ce tissu nourricier, unifiant et plastique se fait alors l'empreinte de tous les fonctionnements et dysfonctionnements corporels. Le fascia est considéré comme l'arène des inflammations et le lieu de défense contre l'infection. Le fascia devient le siège de la mémoire tissulaire, véritable parchemin des réactions de compensations accumulées au fil du temps.

L'imprégnation par le liquide céphalo-rachidien dans les fascias est alors perceptible comme une sorte d'onde habitant le corps : partout, au niveau de tous les vaisseaux sanguins et lymphatiques, des viscères, des muscles et des os est sensible ce mouvement de va-et-vient dans les trois dimensions, et que l'ostéopathie dit synchrone avec la respiration crânienne. Si nous nous attardons sur ce mouvement très caractéristique des fascias, c'est qu'il est souvent ressenti par les danseurs contemporains au niveau du système musculo-squelettique (et surtout par ceux qui travaillent les mouvements infimement petits de leurs muscles et de leurs os dans les méthodes de Moshé Feldenkrais, de Matthias Alexander ou de Susan Klein). Il est notable, en effet, que ce que, très souvent, on appelle, dans le monde de la danse contemporaine, les "micros-mouvements" (qui laissent apparemment le danseur immobile vu de l'extérieur et qui pourtant génèrent ses mouvements dans l'espace) correspondent à une sensation des mouvements dynamiques des fascias. La sensation du périoste (du tibia ou de l'humérus,

---

[50225] La "fasciathérapie" est une méthode thérapeutique créée par l'ostéopathe Danis Bois dans les années 80. Plutôt que de suivre l'approche thérapeutique et scientifique, Danis Bois a orienté à partir du début des années 90, sa méthode vers l'éducation somatique intitulée depuis 1996 "Mouvement corporel éducatif".

par exemple) est très étonnante, car, en effet le mouvement infime transversal ou longitudinal du périoste est ressenti souvent comme un déplacement, dans la direction suivie par le périoste, du bras ou de la jambe elle-même. La sensation de micro-mouvement du périoste, en convoquant des micros-mouvements de l'os et des muscles qui s'y attachent, est tellement précise, nette et importante qu'il semble que ce mouvement infime convoque les mêmes ressources qu'un mouvement majeur de déplacement dans l'espace. Par ces sensations "périostées", le mouvement du danseur découle non pas d'une activation volontaire de ses muscles qui ensuite déformeraient les fascias (et notamment les fascias des tendons, ligaments ou aponévroses) et qui hisseraient les os, mais plutôt d'un *accompagnement* du mouvement interne et autonome déjà existant au niveau des fascias, par ses os et par ses muscles (volontaires ou non) qui serait alors agrandis au niveau d'un mouvement majeur. Le mouvement dansé a alors toutes les qualités qui caractérisent le tissu imbibé des fascias et revêt cette dynamique élastique dont il découle : plutôt lent, fluide, souple et élastique, allant et venant, aérien et léger, à l'instar du liquide céphalo-rachidien qui est le liquide le plus léger du corps. La danse improvisée qui est intervenue dans la suite logique de nos contacts avec le liquide céphalo- rachidien présent dans nos corps, présentait toutes les caractéristiques d'un adage : mouvements lents très dirigés dans l'espace, fluides et souples (les parties du corps composant un grand tissu fait de plis et replis), mouvements très "respirés" (les mouvements de flux et de reflux créant une musicalité faite de développements extensifs des tissus puis d'enveloppements intensifs), mouvements aériens (tant les suspensions qui constituent le tournant entre les mouvements de flux et de reflux abondaient). Pour certains, ces mouvements se sont élaborés, de façon privilégiée, sur l'axe vertical, multipliant les équilibres suspendus (étonnamment "tenus"), pour d'autres, le mouvement alternatif prenait plutôt des axes transversaux avant-arrière, côté-côté, pour d'autres encore, les mouvements cumulaient l'ensemble des axes. Ce sont évidemment les analogies avec les mouvements de la mer et du vent qui reviennent le plus fréquemment pour qualifier ce mouvement des fascias : le danseur est comme porté (par de la matière liquide légère, presque gazeuse); il suit ses courants qui vont-et-viennent au rythme des fluctuations de son liquide céphalo-rachidien et de la dynamique élastique de ses fascias. Nous nous engageons peu en disant que, selon les termes du BMC, la danse d'Odile Duboc a souvent pour support physiologique principal le

système des fascias. Par ces données concernant le système des fascias, nous entrons dans sa danse et aussi dans sa conceptualisation (eau-air). N'est-ce pas, en effet, Odile Duboc qui, mettant l'accent sur une danse "qui se nourrisse des sensations des mouvements intérieurs" faisait de "l'eau", de "l'air", de "l'élasticité", de la "musicalité" en prise directe avec une "respiration" et de la "suspension" ses concepts principaux ? Ce système physiologique, par ses idées de mer plane, de tangage, de silence, d'immensité de l'espace, de lenteur douce et sensuelle a une forte propension à soulever un langage poétique qui n'est pas sans flirter avec un certain romantisme [503]. Nous pouvons d'ailleurs noter, à ce propos, la tendance mystique qu'a pris la méthode de Danis Bois appelée successivement "fasciathérapie", "Mouvement fondamental : art thérapeutique original" et aujourd'hui "Mouvement corporel éducatif". Parce que le fascia sépare et lie le tout corporel, parce que son mouvement profite à la régénération durable de l'ensemble des tissus corporels, la prise en compte du fascia tend très facilement à l'holisme. Mais, c'est vers un universalisme métaphysique que tend de plus en plus la méthode de Danis Bois : le mouvement des fascias, suscité par le "toucher périosté" du pédagogue ou par la suggestion verbale est considéré comme le "mouvement de vie", le "mouvement fondamental" du corps lié avec l'univers. "Au contraire, de l'immobilité émerge une douce activité, un mouvement invisible très aéré,

---

50366 Une danseuse à la suite d'un stage avec Lulla, ayant été marquée et davantage interpellée par le travail sur le système organique et sur les fascias, a écrit le texte suivant :
Aimer - Bienveiller - veiller à … et s'endormir.
Aimer.
Embrasser comme les poumons embrassent un cœur qui bat.
Toucher avec la langue… un cuir chevelu
Goûter un peu "d'ailes c'est air" comme l'hydromel que m'offre une walkyrie
Attendre, la langue comme un miroir tactile
Réfléchir l'autre,
L'autre, source de ma réflexion
Langue, parole de la sensation et source d'écoute
Aucune fusion en confusion
Vagues qui vaguèlent pas vaguement
Je suis ta barque, embarquée lentement, doucement.
Il y a le silence, celui de la mer tranquille ou d'une lave fluide s'écoulant d'un volcan… Il y a d'autres silences…
Le mouvement de la réflexion se meut en spirale
Aimer…
Comme aimer l'autre et son mouvement.
Aimer le mouvement qui transforme
Une rivière qui rigole de lumière
Miroir liquide dont Narcisse avait peur
Pourtant, aussi, les narcisses jaunes de pâleur, meurent…
Sans foin.

très libre, occupant tout l'espace indéfini de l'univers. Il traverse la matière dans tous les sens, et lorsque l'on ferme les yeux dans ces moments-là, le corps cesse d'être un lieu précis sur la terre, les schémas spatio-temporels s'évaporent, et l'on se trouve dans le tout"[504] ou encore "Le mouvement de vie : totalement invisible à l'œil nu, aucun appareil sophistiqué n'a pu le mettre en évidence. Il ne s'étudie pas, il se sent. Il est l'ambassadeur de l'univers dans le corps… Le mouvement de vie porte en lui une chaleur, une saveur, une onctuosité qui donnent du goût à la vie (…) Il est possible de le ressentir dans un état méditatif, et d'entrer ainsi en relation avec sa danse intérieure. A son contact, la vie prend un nouveau sens"[505]. L'extra-ordinaire des sensations catalysé ici dans la sensation du mouvement invisible des fascias, sensation qui, il est vrai, débouche sur une transformation profonde de toute la sensorialité en général (phénomène du troisième œil), peut déboucher facilement sur des conceptions mystiques où l'extra-ordinaire, loin de devenir ordinaire comme nous l'avons vu, notamment, pour Trisha Brown, reste relégué à un extra-ordinaire magique qui appelle une prosternation à son créateur. Le travail sur le sensible doit toujours d'être interrogé dans ses conséquences politiques, tant la découverte de sensations nouvelles peuvent toujours être rapidement mystifiées. Il est alors de la responsabilité de chacun de définir précisément la différence de nature entre certains travaux sur la sensation qui paraissent superficiellement similaires ; ceci, apparaît d'autant plus nécessaire au vue du phénomène social de la multiplication des mouvements sectaires basés pour la plupart sur un renouvellement de la sensorialité.

Dans l'approche du BMC, ce mouvement caractéristique des fascias constitue un mouvement sensible parmi d'autres. La méthode suppose, par l'expérimentation systématique de tous les systèmes du corps, d'expérimenter d'autres rythmiques et d'autres dynamiques. On peut noter ici qu'une activation des vaisseaux artériels nous entraîne dans un mouvement frappé au rythme binaire, mouvements lourds, moyennement rapides, toniques qui suscitent très facilement l'expulsion de la voix, mouvements en cela très proches de ceux de la danse africaine. Une activation du

---

[504] Danis Bois et Eve Berger, "Le fondamental en mouvement, L'univers silencieux du corps", Le Souffle d'Or, Collection Chrysalide, Barret-le-Bas, 1995, p 47.

[505] Danis Bois, Ibidem, p 16.

système veineux, par contre, nous entraîne dans une rythmique ternaire, plus lente, plus douce, plus légère (le sang étant le liquide le plus lourd du corps). Selon le BMC, le sang nécessite, comme toute activation d'un système corporel ou d'une partie du corps, d'être contre-balancé par un autre système, ou par d'autres liquides plus légers comme le LCR ou la lymphe. Nous insistons encore sur la variété et l'hétérogénéité des mouvements impliquées par ces expériences sensorielles.

Rapport de la sensation et de la fluidité : conséquences pour la perception et l'action.

Cette variété de principe et de fait implique non seulement que nous activons des systèmes différents pour nous mouvoir mais aussi pour percevoir. Selon Bonnie Cohen, "toute personne qui s'engage dans une étude le fait dans un certain "état d'esprit" et habituellement le conserve au cours de toutes ses explorations. En ce moment, j'essaye d'aider les gens à percevoir l'esprit dans lequel ils abordent une chose et de le comparer à (l'esprit de) la chose elle-même. Par exemple, certains peuvent percevoir intuitivement les choses davantage par les os, d'autres par les muscles, d'autres disent qu'ils se situent davantage dans le domaine des sens"[506]. Bonnie Cohen définit alors trois grandes manières de percevoir selon que l'on inscrive la perception dans le système nerveux, "système froid d'organisation, de clarté et de cristallisation" [507] ("sensing"), selon que l'on inscrive la perception dans le système des liquides ("feeling") ou selon qu'on l'inscrive dans une intégration contre-balancée des deux ("doing"). "Il est différent de sentir quelque chose par ses sens (sensing), que de le percevoir intuitivement (feeling), que de le faire tout simplement (doing). La sensation (sensing) est reliée au système nerveux par l'intermédiaire des perceptions sensorielles. La perception émotive (feeling) et son flux sont reliés au système fluide incluant les fluides circulatoires, lymphatique et cérébro-spinal. En approchant toute chose du même état d'esprit, vous initiez constamment l'activité à partir du même point"[508].

---

[506] Interview de Bonnie Cohen par Nancy Starksmith et Lisa Nelson pour Contact Quaterly, texte "Sensing, feeling and action", Traduction de G.Mordant-Zuppiroli, dans "Entretien avec Bonnie Bainbridge Cohen", Fascicule de "Recherche en mouvement" édité par Odile Rouquet, 1987, p 16.

[507] "Entretien avec Bonnie Bainbridge Cohen", Fascicule de "Recherche en mouvement" édité par Odile Rouquet, 1987.

[508] Interview de Bonnie Cohen, "Sensing, feeling and action", Traduction de G.Mordant-Zuppiroli, Op. Cit. p 16.

On a vu combien l'enseignement de Lulla s'attachait justement, en suivant cette optique du BMC et aussi de la Danse Contact Improvisation, à varier et changer les points de vue. Mais l'important semble moins être dans les résultats, dans les différents "points" de vue que le changement occasionne c'est-à-dire dans un constat de la différence que dans le passage, la variation, le mouvement même d'un point de vue à l'autre. Aussi, sentir par le système nerveux amène un certain point de vue sur le monde qui aurait tendance à l'organiser, le cristalliser ("sensing" compris comme une perception focalisante) ; sentir par le système des fluides relèverait davantage d'une intuition, d'une sensation imprécise, (feeling), "d'une lave coulant d'un sens et d'un autre sans aucune maîtrise"(Bonnie Cohen). Or, ce sur quoi tend à insister Bonnie Cohen est que le "faire" (doing) n'est possible que dans une corrélation, une circulation, un mouvement contre-rotatif des deux systèmes. Précisions de Bonnie Cohen :

"Je pense qu'une foule de gens qui travaillent en "Danse Contact Improvisation Improvisation" avec leur perception (sensing) - sensation de l'endroit où ils se trouvent, perception du poids - utilisent leur système de perception sensorielle comme point de départ, en particulier les centres percepteurs du poids et du mouvement. Mais il y a quelque chose de comique là-dedans, car les fluides constituent un équilibre aux perceptions ou au système nerveux. Ainsi, si le système de perception sensorielle est toujours l'initiateur, en revanche les fluides jouent le rôle de soutien. Il arrive un moment où l'on peut renverser cet équilibre, en mettant les perceptions au repos, de sorte qu'elles deviennent l'appui et que les fluides deviennent l'initiateur du mouvement.(…) La perception sensorielle est alors un support pour les fluides. Prenez un grand groupe de personnes, mettez-les dans un espace restreint et faites-les se déplacer "en sentant" (avec leur système nerveux). Ils vont ralentir : quand les gens sentent, il y a un ralentissement des fluides. Dites-leur de "laisser tomber" et de bouger très rapidement en groupe serré sans "sentir", ils trouvent qu'il est plus sécurisant d'être en mouvement rapide sans "sentir" que d'être en mouvement lent en "sentant". Malgré tout, on progresse on bouge mieux, plus spontanément et avec plus d'efficacité quand on se déplace rapidement avec fluidité - quand la perception sensorielle devient support et que les fluides prennent l'initiative - que lorsque l'on se déplace lentement en "sentant". C'est toujours ainsi que cela se passe. Les gens sont surpris de se sentir plus sûrs dans ce

mouvement rapide que lorsqu'ils sentent où se trouve chaque personne. De plus, ils ont moins de chance de heurter quelqu'un et d'avoir un accident. Maintenant, si l'on prend un groupe de personnes qui n'ont jamais "senti" et qu'on les fait courir rapidement, ils vont probablement se heurter les uns les autres fréquemment, parce qu'ils ne savent pas où ils sont. (…) La problématique n'est pas de dire que les fluides constituent un appui pour les sens (ou l'inverse). C'est une question d'équilibre. Il n'y a pas à choisir l'un ou l'autre, mais il faut les maintenir en balance. Nous avons tendance à être d'un côté ou de l'autre"[509].

Exprimé en d'autres termes, nous retrouvons l'importance du concept de "fluidité" qui semble être un élément-clef qui préside à la définition du "sentir" dans le monde de la danse contemporaine, comme nous l'avons vu à travers la danse de Trisha Brown. En même temps, cette fluidité répond aux principes de "l'hydraulique", disait Trisha Brown, insistant par là sur les dimensions de structure, de précision, de cristallisation, de géométrie, de directions dans l'espace. Selon les termes de Bonnie Cohen, nous pourrions dire que c'est cette balance entre le système nerveux et le système des fluides que réalise Trisha Brown dans sa danse. C'est aussi cette "balance" que nous voyons à l'œuvre dans le processus de travail corporel et de création : travail des "perceptions sensorielles" (sensing) de chaque danseur par les méthodes activant le système nerveux telles que les méthodes Alexander, Feldenkrais ou Klein afin que, par réversion, le système liquidien émerge comme l'initiateur tandis que la perception constitue leur support et leur cadre (ou inversement). Nous pouvons entrevoir aussi ce processus de balance dans l'évolution même des pièces de Trisha Brown. La période des Equipments Pieces et des Accumulations faisait évidemment prédominer la sensation de poids, la sensation kinesthésique de la structure osseuse et musculaire (sensing) et révélait ainsi une nécessité du support de la fluidité… c'est donc ensuite le flux, le liquide qui constitue l'expression émergeante des pièces suivantes intitulées "structure moléculaire instable" même si, on le constate déjà, dans cette appellation, la structure constitue le soubassement de la fluidité (période d'ailleurs pendant laquelle Trisha Brown, selon Laurence Louppe, aurait travaillé avec Bonnie Cohen). Puis ensuite, révélant davantage la balance constamment réversive entre les deux, se développent la complexité, la

[509] Bonnie Cohen, Ibidem.

richesse mais aussi, pourrions-nous rajouter, la complète maturité, des pièces suivantes. On voit alors combien la sensation de poids (que l'on peut relier, par sa propension à faire intervenir le "sens kinesthésique", à ce que Bonnie Cohen appelle "sensing") et la sensation de flux (reliée au "feeling" et au système des fluides) s'emboîtent, s'enjambent ensemble pour définir ce que nous appelons globalement le "mouvement-sensation" ou le geste aisthétique. Par ce que les neurologues appellent le sens kinesthésique, le danseur trouve la possibilité de remettre en question le schéma sensori-moteur classique qui peut présider à sa corporéité culturelle : il passe d'une corporéité où l'action constitue le but à atteindre à une autre où c'est la perception qui est le vecteur : le but est constitué par le fait de percevoir ; il fait de l'action une perception et de la perception son action principale (sensing). L'action est mis en veilleuse. Mais, notre danseur ici n'opère pas véritablement un changement de nature : le schéma sensori-moteur, dans sa rigidité, sa linéarité et son uni-directionnalité, est toujours aussi prégnant même si les termes perception-action, sont inversés. Après avoir mis l'accent sur cette réceptivité (pour équilibrer un surplus, un primat de l'activité), la personne se retrouve alors, par inversion, incitée à utiliser l'activité : elle est tirée par les fluides et attirée par la simplicité et la fluidité d'une action simple (feeling). Dans cette hésitation entre deux corporéités envisagées comme contradictoires, nous sommes dans ce que nous avons appelé le mouvement-affection. Sur le plan perceptif, il y va d'une "balance" hésitative, oppositionnelle et complémentaire entre le "sensing" et le "feeling".

Le véritable changement de nature se produit lorsqu'il se crée un troisième terme ("doing" ici) ; lorsque, plus précisément, l'inversion va devenir circulaire et circulante, plutôt que fixée dans un processus linéaire et uni-directionnel (qu'il soit de va et de vient). Là, perception et action se combinent dans un mouvement contre-rotatif constant comme peut le faire, dans l'optique du BMC, le système des fluides et le système nervo-myo-squelettique, ou encore le système nerveux périphérique (dit supérieur) et le système nerveux central (dit inférieur), ou encore le système organique et le système nervo-myo-squelettique, ou encore le sens du goût et de l'odorat et le sens de vue, ou encore le sens du toucher et le sens de l'ouïe… ou encore plus communément la "chair" et les os, dans ce que la symbolique accorde à ces termes : "humeurs", sensibilité variante pour la chair, structure et organisation pour les "os". Là, la perception est complètement enchevêtrée avec l'action ; là, le schéma sensori-moteur est complètement

déconstruit. "La perception, dit Bonnie Cohen, quand elle fonctionne bien est une action : ce n'est pas une perception en tant que telle"[510]. Les têtes de chapitres de son livre insistent sur cette co-implication de l'action et de la perception : "Perceiving in action", "The action in perceiving", chapitres eux-mêmes soulignés par le dessin d'un Ruban de Moebius, figure par excellence de la réversion, de la contre-rotation des concepts.

Dans l'article "The action in perceiving", elle développe l'idée selon laquelle le mouvement *est* une perception : " Les conceptions que j'aimerais communiquer sont que le mouvement *est* une perception ; c'est la première perception à se développer et surtout, c'est la plus importante pour survivre ; c'est que chaque expérience constitue une base pour les futures, les mouvements aident à établir le développement de la perception, et la manière dont nous percevons le mouvement devient une partie intégrale de la manière dont nous percevons par les autres sens"[511]. En effet, dans le processus ontogénétique, des douze paires de nerfs crâniens dont dépend toute notre activité sensorielle et motrice, la première paire qui entre dans le processus de myélinisation, in utero, est celle des nerfs vestibulaires. Aussi, Bonnie Cohen, comme beaucoup d'autres théoriciens du mouvement (et particulièrement Moshé Feldenkrais, Hubert Godard) font du sens du mouvement, le sens fondamental : la sensation de mouvement apparaît comme une fonction première nécessaire à la survie qui s'instaure avant même l'inscription des autres sens du toucher, du goût, de l'odorat, de l'audition et de la vision. L'apprentissage par le mouvement apparaît premier et ses modalités conditionnent l'ensemble des modes de perception.

Bonnie Cohen continue : "Traditionnellement, les gens parlent du "schéma sensori-moteur". Dans cette approche, le sensoriel est relégué à l'information avenante et le moteur est relié à la réponse motrice extérieur au stimuli sensoriel. Dans ce modèle traditionnel, à la suite de la réception de l'information (aspect sensoriel), il y a un processus dit perceptif, qui compare la nouvelle information avec les expériences

---

510 Bonnie Cohen, Ibidem.

511 Bonnie Cohen, "The action in perceiving" dans "Sensing, feeling and action", Op. Cit. p 114. Passage que je traduis ici partiellement. Je souligne ici l'imperfection de cette traduction qui pâtit des difficultés inhérentes au langage original de Bonnie Cohen, comme le rappelait d'ailleurs Odile Rouquet à propos des traductions qu'elle présentait : "Le vocabulaire très spécifique de Bonnie Cohen n'a pas toujours pu être traduit, faute d'équivalent en français".

antérieures et interprète le stimulus. Ensuite, il y a la phase de prévision du mouvement qui organise la réponse motrice, puis il y a le mouvement-réponse lui-même. Finalement, il y a aussi le feed-back sensoriel qui fournit des informations sur la façon dont le mouvement s'est passé durant la réponse, là notre interprétation et nos sensations interviennent.(…) ce processus est appelé la boucle sensori-motrice et ses phases peuvent être résumées comme suit :

impulsion sensorielle - interprétation perceptive - prévisions motrices - réponse motrice - retour sensoriel - interprétation perceptive. En travaillant sur ce schéma pendant plus de vingt ans, j'ai trouvé qu'il y a deux phases de plus qui sont essentielles du fait de leur propension à créer la possibilité de multiplier les choix. Comprendre ces deux nouvelles phases sollicite une approche différente de celle de la conception traditionnelle du processus sensori-moteur. Cette nouvelle approche exprime que les deux aspects de l'input et l'output du stimulus-réponse ont, tous les deux, une activité sensible *et* motrice. Cette approche demande aussi une expansion de la liste traditionnelle des cinq sens : toucher, goût, odorat, ouïe, vue. C'est, selon moi, extraordinaire, et aussi je dois l'avouer très frustrant, que la sensation de mouvement mais aussi la sensation des mouvements internes des viscères, aient été exclues du groupe des sens principaux". La spécificité du BMC est en effet de dire la primordialité non seulement de la sensibilité proprioceptive mais aussi de la sensibilité intéroceptive.

Dans son approche kinésiologique, Hubert Godard exprime également cette intrication de la perception et du mouvement : "L'origine de la sensation qui engendre un mouvement influe bien entendu sur la matière et la qualité de ce mouvement". Nous le disions au début de ce texte concernant le BMC, ma manière de me percevoir et de percevoir mon corps entraîne une qualité spécifique à mon mouvement. Hubert Godard précise "La question de ce qui génère le mouvement de manière privilégiée chez l'une ou l'autre personne est liée à celle de la localisation des organes sensitifs dans le corps. Qu'est-ce qui me donne à un moment donné conscience de la position de mon corps dans l'espace ?". En se référant au sens proprioceptif défini par la physiologie (capteurs sensoriels au niveau des articulations, des muscles et de la peau), Hubert Godard définit "trois instances qui permettent de situer le corps dans l'espace et, suivant ses choix propres, on utilise plus ou moins telle ou telle couche de perceptions sensitives". Dans cette intrication de la sensation et du mouvement, il peut dire alors "qu'il y a des danses

qui partent plus des articulations, d'autres de la contraction ou du relâchement musculaire, d'autres encore de la peau, donc de la nervosité, puisque le système nerveux et la peau fonctionne ensemble"[512]. En se référant au sens proprioceptif, Hubert Godard peut donc concevoir une danse "à partir des os, des muscles ou de la peau". Or, lorsque le BMC parle de mouvements initiés par, non seulement les os, les muscles, la peau, mais aussi, par les organes, les glandes, les liquides, jusqu'au liquide intra-cellulaire, extra-cellulaire ou intersticiel, il opère une considérable extension des couches perceptives possibles. Ainsi, en considérant une proprioception-intéroception généralisée en auto-perception locale et globale, le BMC peut concevoir, non pas seulement une danse "à partir des os, des muscles, de la peau" mais aussi une danse à partir des organes, des différents liquides, des glandes,etc, bref à partir de toutes les différentes parties corporelles jusqu'à celle plus infimes des cellules du corps. Cette généralisation de l'intrication perception-mouvement à toutes les parties du corps nous désigne aussi les limites d'une référence systématique aux données anatomiques, tant un "mouvement initié par la lymphe", par exemple, apparaît dans un champ épistémologique (logique aisthétique) qui est complètement autre que celui défini par la science physiologique. Cette extension nous fait donc apercevoir combien la référence complète aux données physiologiques sans une entière restructuration et reconceptualisation, devient problématique. En restant dans le cadre du paradigme physiologique, on pourrait dire que le BMC suppose implicitement l'existence de "capteurs proprioceptifs" non seulement au niveau des muscles, des articulations, au niveau de la peau ou du regard, mais partout, au niveau des organes, de tous les liquides, des hormones, jusqu'à la plus petite particule corporelle. Nous sommes ici dans cette pensée que toute matière corporelle peut être perceptible puisqu'elle se perçoit elle-même ; la matière a une conscience, la conscience a une matière. Or, comment cette pensée peut-elle s'exprimer véritablement en utilisant les termes d'une anatomie qui sépare explicitement le "corps" de "l'esprit" ? L'opération du BMC de généralisation complète de la pensée de l'intrication mouvement-sensation à toutes les parties corporelles définies par l'anatomie a finalement cet avantage de mettre l'accent, ici crucialement, sur le problème de l'utilisation du paradigme anatomique dans le champ

[512] Hubert Godard, "L'empire des sens…" dans Danser Maintenant, Collection arts Vivants, CFC Editions, Bruxelles, 1990, p 104.

aisthétique, de désigner un seuil critique remettant en question même la plus simple utilisation topographique, dans la sphère esthétique.

Ce danger lié au transfert direct des termes et des données anatomiques ou, ne serait-ce qu'à l'utilisation "légitimante" de ces données, ne concerne pas seulement le BMC, même s'il s'exprime ici de façon exemplaire, mais, globalement toutes les méthodes d'éducation somatique. Comme l'écrit Sylvie Fortin (professeur au département de danse de l'université du Québec à Montréal et consacrant ses recherches sur la contribution de l'éducation somatique à la formation de l'interprète), "l'histoire nous montre qu'en tout domaine, le développement de la connaissance a tendance à osciller, tel un pendule, d'un extrême à l'autre, d'un mode d'appréhension des choses à l'autre. L'éducation somatique défend une vision non réductionniste du monde. Souvent associée davantage à l'intuitif et à l'imaginaire, elle s'appuie pourtant sur un savoir clinique. Il peut paraître inhabituel de relier connaissance objectives et subjectives ; cela était pourtant une croyance profonde des pionniers de l'éducation somatique. S'appuyant sur les données scientifiques du corps en mouvement (Bartenieff était physiothérapeute ; Feldenkrais, ingénieur, etc), l'expérimentation sensible était pour eux de première importance. Pour cette raison, ils ont encouragé leurs étudiants à étudier rigoureusement l'anatomie fonctionnelle tout en tenant compte de leur expérience intérieure et sensible. De la même façon, nous devons encore aujourd'hui nous ouvrir à des voies inédites et variées de connaissance. Que nous soyons interprètes, chorégraphes, enseignants, éducateurs somatiques ou chercheur scientifique, la formation pratique du danseur nous touche, et nous devons tenter de décloisonner et d'intégrer les domaines artistique, pédagogique et scientifique" [513]. Nous voudrions insister sur le fait que tout décloisonnement (souhaitable) implique forcément une transformation d'un cadre épistémologique et donc de ses concepts. On ne peut utiliser impunément les termes anatomiques sans embarquer du même coup l'ensemble de son cadre épistémologique, et donc sans flirter avec lui. Même la simple utilisation des termes anatomiques dans une optique de repérage topographique pourrait être mise en question : distinguer, par exemple, (comme nous l'avons fait d'ailleurs nous-mêmes au cours de cette étude) les "muscles phasiques (ou volontaires) et les muscles toniques (automatiques), revient déjà

[513] Sylvie Fortin, "L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse" dans Nouvelles de Danse N° 28, Été 1996, Bruxelles, p 26.

à prononcer une structuration et une logique de pensée et de corporéité qui n'est pas neutre ; logique de la maîtrise basée sur l'opposition actif/passif que la logique aisthétique démantèle. Nous pourrions faire le même genre de remarques à propos de l'utilisation du paradigme idéaliste : les termes de "volonté", "conscience", d'"imagination", de "pensée", chargés d'histoire, ne peuvent véritablement rendre compte d'une logique autre que celle dont ils sont issus. Si les méthodes d'éducation somatique s'inscrivent dans le champ d'une pensée et d'une pratique "à la croisée" d'une pensée du "corps" et d'une pensée de "l'esprit", la "croisée" définit, par elle-même, un autre champ… impliquant la nécessité, plutôt que d'un mixage, d'une conceptualisation "entre-deux", d'une autre conceptualisation. Nous concevons combien cette assertion si importante selon notre point de vue, est en même temps facile à dire et autrement plus difficile à faire (puisque, nous-mêmes, dans cet écrit, nous n'avons cessé de nous confronter à ce problème de conceptualisation, nous n'avons cessé d'essayer d'esquiver les pièges d'une conceptualisation référencée à un champ épistémologique en dehors de notre propos, sans pouvoir toujours y parvenir).

A ce danger de transfert et d'utilisation direct des termes d'un paradigme épistémologique dans un cadre aisthétique en rupture avec lui, s'ajoute un autre danger qu'esquisse aussi notre description du "travail des sensations" dans le cadre du BMC : le danger de suggestion. Le BMC, comme toute méthode d'éducation somatique, comporte toujours ce risque qu'une sensation soit donnée au lieu d'être découverte. Le pédagogue n'est plus cet "impulseur" de découvertes, ni son "accompagnant" mais énonce "ce" qu'il faut sentir, l'élève n'est plus cet étudiant mais entre dans une fantasmagorie sensorielle d'un modèle qui le dépasse. L'aspect fantasmatique apparaît encore plus crucialement dans le cadre de la méthode du BMC dans la mesure où elle porte sur des parties corporelles qui, de façon habituelle, apparaissent complètement inaccessibles à la sensation. La sensation, par exemple, du sang veineux, peut susciter un énorme travail (ou minime, selon l'histoire des personnes) et il serait complètement inconséquent, fantasmatique et illusoire qu'un pratiquant se persuade de le sentir. Le piège est aussi d'autant plus conséquent que le pratiquant pourrait s'appuyer sur une espèce de déductibilité immédiate entre les données anatomiques et leur "qualité" implicitement supposée (exemple : les glandes surrénales produisent de l'adrénaline donc je vais mettre l'accent sur des réactions vives et soudaines). Cette remarque pour dire encore

combien le transfert des données anatomiques peut dénaturer un "travail des sensations" dans lequel la sensation doit surgir de l'expérience intime, expérience sensorielle qui gît avant qu'elle n'ait lieu dans l'inconnu. Toutes les méthodes d'éducation somatique sont de formidables terrains d'expérimentations et de transformations et se définissent ainsi, mais toutes comportent une ligne de dérive tracée par un certain modèle de corps. Notre propos n'est pas ici de présenter, de commenter les méthodes d'éducation somatique, ni encore moins d'étudier leurs aspects problématiques respectifs. Néanmoins, nous pouvons entrevoir, à travers cette référence au BMC (et aussi à travers le travail des danseurs de la Cie Trisha Brown) combien elles peuvent être d'un apport considérable pour le travail du danseur-créateur, combien elles peuvent générer une logique du geste aisthétique, et combien, elles doivent affirmer cette option pédagogique difficile de la valeur d'un processus qui démantèle la logique du résultat et du modèle, combien elles doivent s'affirmer comme de simples "outils" spécifiques pour une expérimentation large et diversifiée.

Ces réflexions nous amènent à considérer un troisième danger perceptible au travers de la méthode du BMC : le danger de codification. L'intérêt des méthodes d'éducation somatique réside, selon nous, dans leur propension à pointer, dans les corps et les gestes, des habitudes culturelles et personnelles, afin de les transformer et d'aller ailleurs. : ainsi, elles sont productrices de créativité. Les expériences font découvrir en chacun des modes de fonctionnement, des possibilités de mouvement et des impossibilités. En cela, elles révèlent pour chacun ou pour un groupe, des codifications perceptives et corporelles. Lorsque Bonnie Cohen fait une compilation des propos tenus sur l'expérience sensible de telle ou telle partie du corps, nous dirons que, ce qui est "compilé" est relatif, non pas à une "vérité" qualitative concernant cette partie mais à une codification (culturelle, groupale ou personnelle) liant un lieu corporel à un mode de corporéité, et doit être affirmée comme telle. L'intérêt d'un repérage des mille codifications à l'intérieur d'un corps réside dans le fait qu'à partir de ce repérage, on puisse d'autant mieux les déconstruire et les emmener dans un régime variant. Lorsque ce repérage est ré-investi comme une normalité, au lieu de générer une variation et une transformation, il devient relatif à une sur-codification. Le BMC nous a intéressé parce qu'il propose une expérimentation tout azimut des parties corporelles, en cela, il apparaît comme un formidable "outil" de travail des sensations, mais cette méthode peut

sérieusement être entachée, en se tenant non pas comme "outil" mais comme "théorie" ; elle relèverait alors d'un dogmatisme codifiant ou d'une anatomie mystique. Ce qui est bien éloigné, bien sûr, de la logique aisthétique que nous tentons de dessiner et que le BMC en tant qu'outil peut générer.

Ce que nous avons défini comme "geste aisthétique" surgit d'une conception tierce de la perception et de l'action considérées dans leur lien intrinsèque (conception avancée , comme nous l'avons vu, par Bonnie Cohen). Or, cette intégration corporelle et conceptuelle de la "sensation de mouvement" et du "mouvement de la sensation", lorsque l'on va jusqu'au bout, est susceptible de faire changer toutes ensembles les sensibilités du toucher, de la vue, de l'ouïe, du goût et de l'odorat, et l'ensemble de la corporéité en général, de nature ; elle déstructure, en bloc, le schéma sensori-moteur qui semble investir les moindres petites parcelles d'un corps culturel ; elle déstructure de même ces notions binaires de passivité et d'activité, d'intérieur et d'extérieur. La déstructuration est constructive dans la mesure où elle crée une autre logique : une logique ouverte, réversive, différentielle dans la mesure où elle ne se comprend que dans une actualité, un acte singulier.

Au travers des expériences et des propos tenus par le BMC, nous voulions insister sur la nécessité d'un "travail" sur les modes de perception et d'action de la moindre petite parcelle corporelle, sur le caractère opérationnel d'un décryptage portant sur "ce qu'est un corps", pour pourvoir faire advenir "ce que peut un corps".

6

Troisième commentaire sur la sensation et le mouvement.

Du geste poétique au geste aisthétique.

Le sens des sens, le sens des quantités de mouvement, le sens de la topologie corporelle en question.

La logique sensorielle du geste aisthétique fait que tous les sens soient des lieux de passage du mouvement. Plus, elle fait de l'ensemble de la sensorialité une globalité ouverte, un passage-sens irréductible donc à un régime catégoriel. Néanmoins, le travail de Lulla Chourlin montre, que cette logique du "corps comme passage" (comme le dit aussi Laurence Louppe), ne peut prendre place sans mobiliser et mettre à jour ce que chaque sens ou partie du corps est, en tant que signifié, à un moment donné pour un individu culturel. Steve Paxton énonce la condition d'une entrée dans une logique du geste improvisé qui, en tant que telle, "ne peut garder de nom" : "la difficulté provient du fait que, ce que nous avons à connaître au point de le comprendre est ce que nous faisons d'habitude et pourquoi nous le faisons, afin d'arriver à l'éviter"[514]. Le repérage

[514] Steve Paxton, "Being Lost" dans Nouvelles de danse N°22, Hiver 1995. Extrait de l'article "Improvisation is a word for something that can't keep a name", Contact Quaterly, Volume XII N°2, Spring/ Summer 1987.

sensible et intime des modes d'actions habituelles, loin de refixer les codes sur eux-mêmes, permet, au contraire, de les faire vaciller vers un ailleurs, "d'entrer, dit Steve Paxton, en relation avec l'inconnu, avec des conditions fluctuantes de manière appropriée". Ce décodage expérimental constitue le processus même du geste poétique : logique de tremplin, de pont entre la logique du geste-usage qui catalogue ou gèle le sens et les sens et celle du geste aisthétique qui les introduit dans un régime variant. Dans ce travail expérimental, il se découvre des correspondances symboliques, imaginaires et réelles : des localités corporelles (muscles, os, organes, fluides, etc) ou des parties corporelles (tête, nuque, épaules, dos, mains, etc) correspondent à des qualités spécifiques et déterminées, des façons d'être ou d'agir. Là, se découvrent des localités sensorielles (liées aux divers sens) qui apparaissent assignées à des modalités d'action. Là, se découvrent aussi des quantités de mouvements spécifiques (lent-rapide ; grand-petit) correspondant également à des modes de corporéités. Entre ces signifiants (localités corporelles, localités sensorielles, quantité de mouvement) et les qualités de mouvement qui leur correspondent, nous dirons généralement qu'il y va d'une codification culturo-idiosyncrétique.

Le "travail des sensations" revient alors à comprendre cette codification culturelle et idiosyncrétique au sein même du corps intime ; comprendre, dans le tréfonds d'un petit muscle, un certain type de fonctionnement habituel et/ou culturel et, du même coup, à "faire bouger cette grille" corporelle et perceptive , comme le dit Hubert Godard[515]. Liée à un environnement social, éducatif, historique, cette codification corporelle est donc culturelle-personnelle. Ce composé culturo-idiosyncrétique pourrait être tenu, à la base, de ce qu'on appelle généralement, "l'expressivité" induite par la corporéité qui, comme le dit Watzalawick, ne "peut pas ne pas communiquer". Si, bien sûr, le "travail des sensations" privilégie, comme nous l'avons vu exemplairement dans le travail que propose Lulla Chourlin, le repérage personnel et intime, il n'empêche que nous pouvons repérer de grandes tendances, ici, culturelles, de codification. Aussi, au travers de nos observations des corps en divers lieux de pédagogie et de création chorégraphiques, au travers des commentaires de danseurs, mais aussi, au travers des commentaires phénoménologiques qui retracent et interprètent une certaine expérience sensible

[515] Propos recueillis lors du stage-réflexion organisé par l'Association Danse Contemporaine à Lyon en septembre 1996.

commune, nous pouvons établir quelques données générales de cet ensemble codifiant. Ces grandes tendances codifiantes s'expriment, selon nous, selon trois dimensions connexes : codification des modalités sensorielles, codification des quantités de mouvements, codification des parties corporelles.

Codification sensorielle de type culturelle.

Sens	Qualité ou façon d'être
Sens de la vue	Attitude scientifique. Sens lié à l'espace, à la fragmentation, à la perception focale, au contrôle, au symbolique, à un mouvement "actif",extensif et contrôlé.
Sens de l'ouïe	Attitude artistique (musicale). Sens lié à la temporalité sensible, à la continuation fluidique, à l'imaginaire et à la passivité, à la sensation intensive.
Sens du toucher	Attitude affective. Sens lié à une dialectique de la fusion et de la séparation. Par une signification accordée à la topographie de la peau dite "interface", ce sens modélise la relation intérieure-extérieure, l'attitude active-passive.

Sens du goût-odorat	Attitude nostalgique. Sens lié à la fusion (forcément anthropophage). Fusion dite originelle ; ce sens est lié à une remontée de l'origine, à la mémoire.
Sens kinesthésique	Variant selon qu'on le relie au sens de la vue (visualisation des "positions", "schéma corporel") ou au sens de l'ouïe ("écoute") ou au sens tactile ("toucher gravitaire" pour reprendre une expression de Laurence Louppe[516]).

Codification des quantités de mouvement.

Quantité de mouvement	Qualités de mouvement
Mouvements petits, peu amples	Qualité dite "intensive". Liés à une introspection, à une intensité d'expression, aux sensations. Mouvements profonds, et sentis localement.
Mouvements moyennement grands	Qualité "extensive". Liés à la quotidienneté. Mouvements de surface ou expressivité plus superficielle Mouvements "non-sentis" ou peu sensibles.

[516] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit, p 101.

Mouvements lents	Signification d'expression intérieure, de présence, de profondeur. Mouvements "sentis".
Mouvements moyennement rapides	Expressivité de surface, plus quotidienne. Mouvement non-senti ou peu sensible
Mouvements ronds	Mouvements passifs, de l'ordre de ou suivant une forme en flexion la sensation.
Mouvements rectilignes	Mouvements actifs, de l'ordre de ou suivant une forme en extension l'action.

Codification des parties corporelles.

Parties corporelles	Signification
Muscles périphériques	Attitude active, volontaire et directe qui ne recourt pas à l'imaginaire dans son acte. Liés à la "motricité" et à une relation avec l'extérieur.
Muscles profonds	Attitude passive, corps de pur flux, végétatif. Lié à la "motilité" et à une relation avec l'intérieur. Accessible indirectement par l'imaginaire.

Os	Relatifs à une attitude "structurée". Liés à l'articulation et à la conceptualisation de l'acte.
Organes	Relatifs à une attitude végétative. Liés aux émotions, à l'émotivité et à la motilité.
Tête-nuque (Mains)	Liées à la voix, au symbolique, au Ciel et au Nom-du-père. Relatives au sens de la vue.
Bassin (Pieds)	Contenant d'organes et des organes génitaux. Liés à une certaine matérialité, à la Terre, et au Désir-de-la-Mère. Liaison avec le sens du goût et de l'odorat.

Nous avons là un grille très succincte, très grossière mais néanmoins révélatrice d'une certaine codification sensorielle et corporelle liée à un certain bain culturel. A des quantités ou à des repérages topographiques correspondent des qualités significatives. Inversement, des modes qualitatifs sont imbriqués avec certaines délimitations quantitatives ou topographiques.

Ce repérage codifiant (ici très grossier, mais qui peut être extrêmement affinée intimement dans un corps particulier) nous intéresse justement parce que c'est sa compréhension sensible et particulière qui va permettre de mettre les sens, les lieux corporels en "travail" et en "mouvement" ; "mouvement" qui alors remettra en cause cette catégorisation. Nous pensons (avec les méthodes d'éducation somatique), qu'une telle compréhension sensible et intime donne alors la possibilité de moduler cette codification afin qu'une localité sensorielle, corporelle, une quantité de mouvement ou même un corps entier ne correspondent plus seulement à une qualité spécifique mais bien qu'elle puisse être traversé par plusieurs… ainsi de faire tomber du même coup

cette grille codifiante et catégorielle. Comme le dit Sylvie Fortin, "comment travailler l'ouverture à l'autre qui implique une modulation de la tonicité musculo-gravitaire si l'angoisse est déjà inscrite en toile de fond dans l'organisation tonique ? L'interprète qui recevra quelqu'un dans ses bras en situation de représentation devra lui-même avoir fait, dans un contexte de vie autre que la représentation, l'expérience d'avoir été enveloppé, d'avoir entouré de ses bras"[517]. Le décryptage de cet ensemble codifiant nous intéresse aussi en ce qu'il permet de comprendre combien et comment certains sens, certains lieux corporels ou certaines quantités de mouvement peuvent être particulièrement *opérationnels* (culturellement et non par essence) à miner cette codification de l'intérieur et à la faire vaciller. Ces grilles qui sont comme des "plans d'organ-isation" des corps vont nous servir finalement à repérer les principaux *outils* susceptibles d'être utilisés dans un "travail" des sensations ; travail qui devrait concourir à l'émergence, non pas de plans d'organisation, mais plutôt de "plans d'immanence" au sens où l'entend Gilles Deleuze.

En permettant ce travail intensif de repérage des habitudes et des codifications dans les corps, les méthodes d'éducation somatique courent, en même temps, toujours ce danger de devenir elles-mêmes codifiantes, si elles n'affirment pas très clairement un projet de trans-formation faisant advenir des corps-créateurs.

Aussi, nous pouvons dire d'ores et déjà, avant même de fonder, d'analyser et de tirer des conséquences sur chacun de ses tableaux, que ce que révèle, pour nous, l'attitude phénoménologique de la méthode du BMC (ou même la phénoménologie) est, non pas une essence "originelle " des sens ou un "état d'esprit" essentiel des parties corporelles, mais bien une "institution" symbolique-imaginaire-réelle du corps. Le problème du BMC, et aussi dans une certaine mesure de la phénoménologie, est bien, dans une volonté scientifique (qui se pose comme un Ur-doxa dans la phénoménologie) de faire correspondre des quantités ou des réalités topographiques (parties du corps, sens) à des qualités déterminées, fussent-elles déterminées par l'expérience. Si ces correspondances significatives sont découvertes expérimentalement et relatent effectivement d'un réel-imaginaire-symbolique des corps, il n'empêche que la tendance à les inscrire comme "réelles" revient à ne pas désolidariser ces quantités, ces topographies d'une qualité ou

[517] Sylvie Fortin, L'éducation somatique et la formation en danse, Nouvelles de Danse N°28, Eté 1996, Op.Cit. p 20.

d'un signifié. Or, c'est justement la prise en compte de ces solidités et la désolidarisation de ces quantités à ces qualités qui fera advenir une autre corporéité. La logique aisthétique du mouvement-sensation suppose que les quantités soient des lieux de passage de qualités diversifiées, où à chaque fois, c'est moins le quoi et le combien qui advient en premier mais le comment une partie ou un sens est investie. Décoller les quantités à des qualités spécifiques apparaît comme une condition de possibilité de la réversibilité, de l'adaptatibilité, de la flexibilité, de la singularité connectée, caractéristiques de cette logique aisthétique.

Les outils sensoriels.

Le sens des sens en question.

L'apport fondamental de la phénoménologie de Straus se situe justement dans le fait de concevoir la "sensation", non pas comme un phénomène homogène mais comme un phénomène hétérogène impliquant diverses "modalités sensorielles" : "si la lumière agit sur l'œil, le bruit sur l'oreille, la pression ou la chaleur sur la peau, le rapport entre le stimulus et le récepteur, du point de vue de la physiologie sensorielle, reste toujours le même dans le passage d'une modalité à une autre"[518]. Au contraire d'une physiologie traditionnelle qui pose, selon un schéma sensori-moteur unitaire, que la relation de la conscience au donné sensoriel est toujours la même (dans cette conception, dit-il, "il n'existe aucune différence entre la formation de synapses optico-motrices et celle de synapses tactiles-motrices"), Straus défend l'idée selon laquelle il existe une "différence essentielle entre les différentes modalités sensorielles" : "aucune théorie ne peut invalider à nos yeux notre conviction que par la vue, l'audition et le toucher nous faisons l'expérience des choses et de nous-mêmes sous différentes formes de communication"[519].

Sur la fonction du sensible, Straus a ce mérite de concevoir divers modes de corporéité. Nous pensons également que nous ne pouvons considérer le phénomène sensible sans le rapporter à des modes de relation d'un être-au-monde qui s'y oriente, qui l'éprouve et s'éprouve dans son existence corporelle. Néanmoins, Straus fait surgir ces modes de corporéités d'une topographie sensorielle : chaque sens a une façon de relier le "Je au monde". Ainsi, "les modes de contact variables selon la modalité sensorielle considérée, déterminent les règles de notre comportement social". Ce faisant, Straus élabore "un spectre des sens" en déployant un éventail qui va du sens de la vision au sens de la douleur, en passant respectivement par l'audition, le toucher, l'odorat et le goût ; spectre sensoriel où prédomine à une extrémité la modalité objective, de communication collective, le mode de communication par excellence tournée vers l'extérieur, tandis

---

[518] Erwin Straus, Du sens des sens, Op.Cit. p 593.

[519] Erwin Straus, Ibidem, p 599.

qu'à l'extrémité opposée prédomine le mode subjectif, passif, tournée vers la solitude intérieure[520].

"Dans chacune des modalités le thème fondamental "moi et l'autre" varie selon des modes spécifiques, en sorte que dans le visible, c'est la constance qui prédomine, dans l'audible c'est l'actualité, dans le tactile c'est la réciprocité, dans les domaines olfactif et gustatif c'est le physiognomique, et dans la douleur, c'est la relation de pouvoir. Les modalités doivent, dans leur ensemble, être rangées sur une échelle très large qui va du visible à la douleur… A l'une des extrémités de l'échelle figure le communicable collectif et la communication s'opère au moyen de sons articulés et d'écriture ; à l'autre extrémité figure la solitude de la douleur qui ne peut trouver en dernière analyse son expression que sous la forme de plaintes et de cris indifférenciés, c'est-à-dire sous la forme de son dénués de structure. Chaque sens sert ou dessert à sa façon l'existence spirituelle de l'homme"[521].

A chaque localité sensorielle, Straus fait correspond une façon d'être au monde, un mode de corporéité différent. Cette liaison est constatée également par le danseur qui mettant l'accent sur une modalité sensorielle change sa façon d'être-au-monde (et donc sa qualité de mouvement). Nous avons vu que le danseur d'Odile Duboc passait du mode de corporéité "eau" (lié au sens olfacto-gustatif, au flux de sa musicalité intérieure) à un mode de corporéité "air" (lié à la vision proche d'une "nomination"). Nous avons vu aussi, avec le travail que propose Lulla Chourlin, combien le danseur ouvrant, fermant les yeux, humant un morceau de chocolat, touchant et touché, faisait varier sa modalité corporelle, sa relation à lui-même et sa relation au monde, et donc son mouvement qualitatif. Selon une prédominance sensorielle, le geste change. On peut remarquer que le danseur constate généralement ce changement et des types de changement dans les mêmes termes que ceux de la phénoménologie. Ainsi, relatant ces multiples expériences sensorielles, Bonnie Cohen place également le sens de la vue du

---

520 "Si l'on se représente les diverses modalités comme disposées autour du sens tactile considéré comme leur centre naturel, on peut dire que c'est l'objectif qui prédomine à une extrêmité du spectre et le passif à l'autre extrêmité. Dans la vision, lorsque nous sommes absorbés par le spectacle des choses visibles, nous pouvons nous oublier nous-mêmes pour nous perdre dans l'autre. Dans la douleur, nous sommes relégués dans la solitude de notre existence corporelle au point qu'une douleur excessive nous empêche de voir ou d'entendre". Straus, Ibidem, p 600.

521 Erwin Straus, Idem, p 608.

côté d'une communication avec l'extérieur, tandis que le sens olfactif-gustatif relève d'une communication avec l'intérieur corporel. Les expériences sensorielles menées dans le cadre chorégraphique d'un travail des sensations corroborent en effet bien souvent les modes du sensible dégagés par la phénoménologie, celle de Straus mais aussi celle de Maldiney, celle de Dufrenne…

La phénoménologie sensorielle de Straus est posée ici, comme un simple exemple illustrant à sa manière, le discours homogène tenu sur les sens. On constate, qu'il y a, en matière du sens rapporté à chacun des sens, un très fort consensus. La phénoménologie, ainsi que la psychologie liée à l'évolution sensori-motrice du jeune enfant, la psychanalyse, la philosophie (notamment celle de Michel Serres) semblent tenir, de manière fondamentale, le même discours. On peut apprécier, à cet égard, combien, le *con-sensus* (littéralement avec-les-sens) peut contenir ce piège du consensus comme discours homogène et opinant. Nous avons affaire à un véritable Texte sensoriel… Texte que nous avons résumé brièvement dans le tableau précédent, et que nous pouvons développer comme suit :

- au sens de la vision correspond un mode de corporéité dont la spécificité est la constance, la divisibilité, la mesurabilité, la possibilité d'abstraction. La vision se fait la métaphore réelle de l'attitude scientifique et de la sphère symbolique. Comme le dit Jacques Schotte, reprenant Straus, "La vue est le sens qui a une importance primordiale dans tout ce qui est développement scientifique parce qu'elle offre une stabilité qui permet une mise en forme, fixée, arrêtée"[522]. La fermeture et l'ouverture des paupières, d'ordre physiologique, est interprétée dans une dimension symbolique : l'œil coupe et divise le continuum du sensible. Au processus même de la vision, on affuble une modalité de fonctionnement spécifique, un mode de corporéité particulier : le voir désignerait, en tant que tel, une corporéité davantage tournée vers le "gnostique" que le "pathique", pour reprendre la terminologie de Straus. Ainsi, (nous l'avons vu précédemment), dans le processus d'évolution du jeune enfant vers la "connaissance" de soi et de son corps, comme vers sa "structuration" psychique, le sens de la vue intervient en dernier, couronnant son advenu dans le monde symbolique, au moment du "stade du miroir".

---

[522] Jacques Schotte, "La sphère du sentir ou le règne du pré-sujet", Nouvelles de Danse N° 17, Octobre 1993, p 50.

- De l'autre côté du spectre, il y a le "sentir" comme "ce qui nous fait participer à la vie du fond"[523]. Sur ce versant spectral, sont placés les sens olfactifs-gustatifs, sens extéroceptifs qui font "remonter" la sensation intérieure corporelle ("sou-venir"), et aussi, dans ce même ordre d'idée du "sentir" comme "rapport au fond", les sensations proprioceptives (liées aux sensations de douleur du corps) et les sensations intéroceptives (liées aux sensations de faim et de soif). A ce champ sensoriel des profondeurs internes correspond un mode de corporéité relatif à un sentant et à un sensible "indivis", à une corporéité pré-objecto-subjectale qui fonctionne, selon la perspective psychanalytique, par "bribes et morceaux" sans jamais se totaliser comme tout. Le corps et la perception apparaissent morcelés et sont soumis à des réactions pulsionnelles, non-coordonnées. Le mouvement se fait sur le mode de l'éclat, de l'explosion et de la rétraction continuelle selon la diversité de besoins physiologiques ou de désirs émotionnels ; le mouvement est alors ici lié au "pur flux" de la jouissance ou de la pulsion énergétique. Il apparaît relatif au mouvement de l'enfant, de l'infans, ou bien, dans un autre domaine, à celui du danseur en transe : un mouvement-éclat, non-maîtrisé, non-distancié par rapport à lui-même, a-dirigé, symbiotique, polymorphe et labile.

La définition qualitative du spectre va toujours globalement d'un geste qui nomme, sépare, fragmente et unifie (relation avec le verbal et la vision) à un geste relevant de la multiplicité indifférenciée de l'in-fans ou de l'originaire (relation avec le gustatif-olfactif et la sensation de corps). Comme le montrent particulièrement les expériences sensorielles tenues dans le cadre de la méthode du Body-Mind-Centering, humant, nous ne pouvons plus parler ; regardant, nous ne pouvons plus nous sentir kinesthésiquement ; dansant, nous ne pouvons plus parler ; parlant, nous ne pouvons plus danser, touchant, nous ne pouvons plus regarder, etc…. C'est qu'en effet, ces modalités de relations au monde sont définies comme exclusives, contradictoires entre elles, non-cumulatives : il y va d'un saut d'un mode de corporéité à un autre comme d'une modalité sensorielle à une autre.

Ce Texte sensoriel pris dans son ensemble nous semble générer, ce que l'on pourrait

---

[523] Henri Maldiney, Regard, Parole, Espace, Editions L'Age de l'Homme, Lausanne, 1973.

appeler, une certaine schizophrénie sensorielle. Ne peut-on pas solliciter l'ensemble de ses sens sans tomber du même coup dans la pathologie de la contradiction ? On voit combien l'esthésie n'est possible que par l'opération d'une remodulation des sens et de leurs sens.

Pour le moment, nous dirons que, dans la corporéité de l'enfant comme celle de l'adulte, il y va donc d'une sensorialité symbolico-imaginaire et réelle. Les processus visuels, auditifs, tactiles, olfactifs, gustatifs, kinesthésiques ont effectivement cette tendance à fonctionner comme le repèrent qualitativement et symboliquement la phénoménologie, la psychanalyse et aussi la théorie phénoméno-anatomique du BMC s'appuyant sur des compréhensions intimes et expérimentales de ces qualités inscrites dans la sensorialité.

L'intérêt de l'approche des méthodes d'éducation somatique et notamment du BMC, est de comprendre non seulement l'enseignement psychanalytique selon lequel, chez l'enfant mais aussi chez l'adulte, tous les organes objectifs sont surchargés de valeurs symboliques, mais aussi, et au contraire de la tendance psychanalytique, de connecter cette configuration symbolique à une concrétude corporelle, qui peut se repérer dans le langage de l'anatomie et de la physiologie. Mais, le danger, qui est aussi le danger phénoménologique, serait celui d'exporter le discours expérimental, dans le cadre d'une "anatomie symbolique" ou d'une "symbolique concrète", piège qui n'est que vaguement évité par la théorie de Bonnie Cohen et par la phénoménologie en général. Il nous semble important voire essentiel de ne pas inscrire ce qui relève d'une certaine actualité sensorielle dans une théorie présentée comme "vraie", c'est-à-dire valable universellement ; d'insister, au contraire, fortement sur le fait culturel de cette typologie symbolique et imaginaire des sens. C'est que nous pensons justement, qu'en matière de regard, de sensation corporelle et kinesthésique, d'odorat et de goût, d'audition, il peut, dans leur fonctionnement intrinsèque et qualitatif, en être autrement. Les sens ne peuvent être rapportés à des qualités déterminées, "par essence". Aussi, cette grille des sens qui investit effectivement les corporéités nous intéresse justement en ce qu'elle suppose elle-même des zones d'indétermination, des régions vacantes qui peuvent être susceptibles de tirer l'ensemble sensoriel vers un "sens des sens" qui ne pourrait se laisser catégoriser. Il s'agit de dépasser, comme de déconstruire les deux modes de corporéités génériques sus-cités qui constituent les deux pôles du spectre des sens. Cette codification sensorielle comprend en son sein les possibilités même de la bousculer, de

lui faire perdre l'équilibre stable et ainsi, d'emmener l'ensemble de la sensorialité vers le régime de la variation. Nous pouvons donc repérer, dans le montage même de cette grille, les zones ou les opérations sensorielles poreuses, au sens où le mot "poreux" se réfère moins, à travers le grec "poros", à des orifices, qu'à des passages. Ces zones ou opérations sensorielles seront alors dites "opérationnelles" à l'avènement d'une corporéité et d'une sensorialité globalement poreuse, et non pas intrinsèquement ou par essence, poreuses. Elles seront les outils sensoriels opérants pour faire advenir la variation sensorielle.

En nous basant sur cette grille sensorielle effective, nous pouvons distinguer alors six zones principales qui seraient particulièrement opérationnelles, du fait justement de leur caractère intersticiel, perméable, de leur propension à l'ambivalence ou à l'indétermination catégorielle.

1) L'écoute.

La modalité même du sens auditif apparaît opérationnelle dans la mesure où elle est souvent conçue en opposition à celle du regard. L'oreille apparaît comme une résistance à la tendance catégorisante, fermante et fixante du regard. Cette valeur de résistance de l'oreille est surtout une des caractéristiques de la pensée française. Dans sa ferveur à vouloir "délivrer la conscience de l'obsession de l'espace" et pour expliciter son concept de "durée", Bergson n'a cessé d'utiliser la référence à l'écoute musicale ; là où justement les notes, non pas se juxtaposent, mais s'entremêlent, là où nous pouvons avoir une expérience directe et non-mystérieuse de la "durée"[524]. Selon Mikel Dufrenne (dans "L'Œil et l'Oreille"), l'audible a une "dimension de chair" et est lié à une "unité originaire d'un sensible d'avant les sens, d'avant la différenciation qui donne lieu dans l'organisme à des sens spécialisés"[525], autrement dit, séparés entre eux. A la sensorialité auditive, on accorde davantage un caractère fluidique, un déroulement sans rupture. Comme nous l'avons déjà dit, l'oreille, en n'ayant pas de paupières, semble ne pas

[524] "Écoutons une mélodie en nous laissant bercer par elle : n'avons-nous pas la perception nette d'un mouvement qui n'est pas attaché à un mobile, d'un changement sans rien qui change ? Ce changement se suffit, il est la chose même". Bergson. La pensée et le mouvant.

[525] Mikel Dufrenne, L'Œil et l'Oreille, Editions Jean-Michel Place, p 113.

rompre le flux sensible ; le son ne cesse de se prolonger dans une résonance continuelle. Dans l'audition, prédominerait cette temporalité, cette "durée", cette continuité fluidique qui serait en défaut dans le regard. Notons que dans ces discours phénoménologiques opposant l'oreille à l'œil, on ne pense pas véritablement que les phénomènes lumineux puissent être aussi des phénomènes qui se diffusent et se propagent continuellement (justement parce que les phénoménologues ne les voient pas). De même, on ne pense pas véritablement, comme nous le soutenons, que l'oreille catégorielle, coupante et circonscrivante, puisse tout à fait exister dans les corps qui écoutent. Mais, il n'empêche que "l'écoute", par sa connotation de fluidité, de passage interrompu tout en même temps que par sa connotation de précision (au contraire de "l'entendre"), est un concept proprement opératoire pour la réalisation d'une sensorialité fluidique et différentielle. Le concept d'écoute est encore doublement opérant dans le monde de la danse contemporaine française (où il est largement utilisé). L'"écoute" du danseur, dit Dominique Dupuy, fait appel "à cet état de réceptivité peu ordinaire" où toute la sensorialité est "à l'affut, "aux aguets" : "Pour employer un mot à la mode, ne peut-on pas dire que son écoute est *multimedia* ? Il y a l'écoute des sons qui accompagnent la danse : musiques, bruitages, paroles…, dans différents rapports au mouvement.(…). Par ailleurs, il écoute son propre corps, celui de ceux avec lesquels il partage la danse ; il écoute le sol ; ne peut-on pas dire même qu'il écoute l'espace ? (…) Pour faire face à ces diverses nécessités d'écoute, le danseur se sert bien sûr de son appareil auditif, mais il se sert de tout son corps et d'autres sens : la vue et le toucher". Pour "évaluer la qualité d'un mouvement, son dynamisme, par rapport au poids, à la vitesse d'exécution, son rapport au temps, etc", il convoque "un *regard qui écoute*". S'il s'agit de son propre mouvement, le danseur ne voit pas le mouvement qu'il fait comme le musicien entend le son qu'il produit. (…) Si le danseur souhaite une vision intérieure du mouvement, il faut qu'il cherche ailleurs : une sorte d'écoute interne, d'une toute autre nature que la vision, si profonde puisse-t-elle être. C'est comme une *écoute sans son*. Il ausculte son corps… il écoute un mouvement qu'il exécute. Il écoute comme un sourd. (…) Ne pourrait-on pas dire aussi que le danseur écoute avec sa peau ? … On aimerait pouvoir dire que *la peau est l'oreille du danseur*"[526] .

[526] Dominique Dupuy, "A bon écouteur, salut !", Marsyas N°23, Septembre 1992, p 31-35.

Comme nous l'avons vu de façon exemplaire dans le travail d'Odile Duboc, "l'écoute" concerne moins les sons à proprement parlé, que la musicalité du corps, la résonance de son mouvement dans l'espace, sa densité, sa kinesthésie, son esthésie. "L'écoute" chez Odile Duboc, comme chez dominique Dupuy définit une modalité sensorielle qui embarque dans son sillage la corporéité entière : son regard, sa peau, son poids, son mouvement. Concept multi-sensoriel, synesthésique, aisthétique par excellence qui fait remonter le "sensible" en bloc, dans un agencement complexe de tous les sens. L'"écoute" lie les sens entre eux, les fluidifie, les fait communiquer dans un même corps et geste sensible.

Le concept d'écoute dans le sens où il est susceptible d'investir l'ensemble de la sensorialité apparaît véritablement opérationnel à faire advenir, pour tous les sens, un mode de perception fluidique, précis, différentielle et actif.

2) La tactilité.

Le caractère complètement opérationnel du sens tactile provient de sa position "intermédiaire" ou médium dans le spectre des sens : le toucher apparaît comme le sens du milieu. Sens affectif et aussi sens cognitif ; sensibilité active (je touche) et sensibilité passive (je touche en étant touché) ; sens dit extéroceptif mais qui fait tellement retour sur le corps propre, qu'on pourrait le dire aussi "proprioceptif". Le sens tactile a vraiment cette propension à connecter une intériorité et une extériorité, une passivité et une activité, un mouvement et une perception. Parce que l'on peut concevoir facilement que le toucher soit aussi un geste, le sens de la tactilité, par contagion, peut nous amener à concevoir qu'un regard puisse être aussi un geste[527], qu'une écoute puisse être un geste, qu'une olfaction puisse être un geste, de même qu'une dégustation… et par inversion que le geste est le fait d'une perception. Mettre au centre d'une théorie ou d'une pratique la tactilité revient à bouleverser une logique de la sensation basée sur le schéma sensori-moteur et sur la séparation de l'intérieur et de l'extérieur, de la passivité et de l'activité. L'intérêt, pour nous, de la phénoménologie de Merleau-Ponty réside dans le fait de ne pas laisser le Texte sensoriel intact, mais justement de le faire se transformer. Merleau-Ponty n'a de cesse de tirer le visible vers le tangible (au contraire,

[527] Comme le défend instamment la logique de la perception développée par Hubert Godard.

soi-dit en passant de Lévinas pour qui le toucher reste de l'ordre de la "caresse" c'est-à-dire un mouvement proprement affectif et affecté, au flux tremblé et au poids timidement allégé), plus même de tirer l'ensemble du sensible vers un tangible dans lequel on aurait ôté toute dimension de distance mesurable. Ainsi, Merleau-Ponty met au cœur de sa phénoménologie, la "palpation du regard". La "palpation du regard" dont parle Merleau-Ponty fait croiser deux sens qui normalement, c'est-à-dire dans le sens de la règle et de la mesure, sont incompatibles. La distance mesurée vise, en effet, à les séparer : un sens dit "à distance" ne peut pas être, à la fois, "à proximité", et inversement. Et puis, lorsque la règle est "de règle" comme c'est souvent le cas, ce complexe synesthésique œil-toucher allie, dans une atypie quasi impudente, le sens de la vie publique et celui de la vie intime… (il y a des choses auxquelles on ne doit pas toucher !). Le toucher offre la dimension charnelle, le matièrage sensible dont on prive généralement le sens de la vue. La "palpation du regard" permet de percevoir toute la voluminuosité du visible. Inversement, la compréhension de ce regard qui touche permet à la peau et au corps entier de s'exporter, de s'ouvrir, pour voir, dans l'espace. La précision, normalement accordée au sens de la vue, se transmet dans la peau et dans le corps. Nous avons tous fait l'expérience de "nous sentir regardé" sans voir des yeux la source de ce regard. Interpellé par ce *regard qui touche*, nous tournons les yeux et notre corps directement vers cet autre par lequel on se sent regardé. Et toujours, nous le trouvons des yeux, sans que nous pensions, un instant, que notre "vision par notre peau" ait été quelque chose d'exceptionnelle ou d'irrationnelle. L'œil qui touche s'emboîte souvent, dans les expériences communes, avec la "peau qui voit". Ainsi, on interpelle les gens de dos et à distance. Odile Rouquet rapporte cette expérience dans laquelle "Elisabeth Molle, qui intègre la technique Matthias Alexander dans son enseignement, allait jusqu'à demander aux participants de reproduire le mouvement qu'une autre personne exécutait dans leur dos. Et, cela donnait parfois des résultats surprenants d'exactitude"[528]. Nous sommes là, en plein régime, de la voyance possible des corps, voyance du corps qui crée, par contagion, aussi une acuité volumineuse du regard. Par sa peau-regard, le danseur est en contact avec son ou ses partenaires, avec l'espace sensible ; par son regard-peau, il se dégage de toute platitude de l'espace et se dirige

[528] Odile Rouquet, La Tête aux Pieds, Recherche en mouvement, Paris, 1991.

précisément dans l'espace volumineux. On dit souvent que l'on peut vivre sans goût, sans odorat, aveugle et sourd, mais pas écorché : enlever la peau, c'est ôter le corps entier. La conception de la peau chez les danseurs a cette profondeur : le sens du toucher s'allie, presque toujours, au sens même du corps et des ses mouvements. Le sens tactile a cette propension, par rapport au cinq sens habituellement définis, d'occuper une place centrale, cruciale. L'ontogénèse définit le toucher comme le premier sens à se développer chez l'embryon humain. La peau provient de l'ectoderme, le feuillet le plus superficiel des couches cellulaires dont dérivera aussi le système nerveux. Le sens tactile qui dépasse la seule conception de la peau, ouvre sur une perception du corps entier qui saurait communiquer avec le dehors ; on pourrait appeler ce sens : la kinesthésie.

3) La kinesthésie.

Le sens kinesthésique apparaît opérationnel en ce qu'il est, comme concept récent, non-franchement déterminé catégoriellement. Le sens kinesthésique est comme une case vide et cette équi-possibilité à advenir comme "modalité" lui confère un caractère profondément pragmatique et opérationnel. Le sens kinesthésique renvoie à une sensation du corps, de ses mouvements internes et externes, une sensation du mouvant, du vivant. Il a cette propension à se faire "sens de la vie". Sa conception comme "modalité sensorielle" varie d'une théorie à une autre selon qu'on l'amène vers la modalité sensorielle de la vision (comme le fait de manière générale la physiologie neuro-cognitive avec des concepts de "visualisation" de la position, de l'orientation des mouvements corporels. Voir Alain Berthoz. "Le sens du mouvement") ou qu'on l'amène, à l'opposé du spectre, vers la "douleur", ou plutôt sans cette connotation morbide, vers la "sensation interne" du corps, auquel on adjoint alors un certain narcissisme.

On peut associer également le sens kinesthésique à la sensibilité auditive, comme le fait le monde de la danse, par les concepts de "musicalité corporelle" ou d'"écoute". L'écoute, dans le monde de la danse, réfère alors finalement d'un double croisement sensoriel :

- croisement sensoriel de sens de la vue et du sens auditif,
- et aussi, comme on l'a vu chez Odile Duboc, croisement du sens auditif et du sens

kinesthésique par l'entremise intersticielle de "l'oreille interne".

On peut adjoindre également le croisement du sens kinesthésique et du sens du toucher. La Danse Contact Improvisation, nous l'avons vu, relie profondément la sensation de poids du corps et la sensation tactile ; le toucher est toujours, comme le dit Laurence Louppe, "un toucher gravitaire" : "le mouvement est inventé, proposé, reçu, donné à partir de ces grandes vagues réciproques d'appui en une improvisation où toute l'initiative est laissée par le sujet à son propre déplacement de poids dans le toucher gravitaire du corps de l'autre"[529]. Dans cette même idée de connexion des sensations du corps et des sensations tactiles, on peut remarquer d'ailleurs, qu'autrefois, le sens kinesthésique était appelé "toucher interne".

Bref, le sens kinesthésique, lorsqu'on l'extirpe d'une première connotation douloureuse, est la seule donnée sensorielle qui peut être conçue aussi bien dans la sphère modale d'un bout du spectre à un autre. Aussi, peut-on l'emmener heuristiquement encore ailleurs, en dehors du spectre consensuel, ou plutôt en son cœur, en vue de bouleverser la symbolique pragmatique de ce spectre des sens. Le sens kinesthésique est un sens qu'on ne cesse de "croiser" avec d'autres modalités sensorielles. Il semble avoir, du fait de son ambivalence définitionnelle, cette propension aux croisements sensoriels. Mais, et c'est exactement dans cette opération de "croisement" que la grille du spectre des sens entre dans un régime variant : les croisements ne sont pas sans atteindre la conception corporéisée des autres sens, eux-mêmes.

En mettant l'accent sur le concept de "poids", la pensée de la danse contemporaine opère ces multiples croisements sensoriels. La sensation de poids s'avère alors comme l'élément principiel à la venue d'une corporéité aisthétique. Le "poids" est un concept chorégraphique qui n'est pas simplement lié à la seule proprioception définie bio-mécaniquement. Il serait d'ailleurs, il me semble, dommage, de contenir cette "pensée du poids" des danseurs contemporains dans la seule sphère "proprioceptive". Le "poids" est un concept proprio-tactilo-visio-auditif et aussi, pourquoi pas, olfacto-gustatif (on pourrait maintenir cette hypothèse que des "capteurs kinesthésiques" pourraient être décelés au niveau des papilles gustatives et olfactives, hypothèse non-contredite a priori par l'activité d'orientation du nourrisson). La kinesthésie, telle que nous la définissons

[529] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. cit. p 101.

c'est-à-dire comme esthésie, a cette propension de relier les modes sensoriels entre eux, de les faire communiquer. Elle engage à concevoir une certaine globalité sensorielle où, tous les circuits sensoriels peuvent être convoqués, sans rupture modale de corporéité. Par le biais de la kinesthésie, nous pouvons envisager aussi que toute sensorialité suppose un mouvement, mouvement qui prend place dans une situation gravitaire ; qu'ainsi, toute perception est liée à une certaine matérialité pondérale.

La "sensation de poids" existe, pour les danseurs contemporains, selon une certaine "pensée du poids"[530] constante, comme le dit Laurence Louppe. La "sensation de poids" ou la kinesthésie comme esthésie n'est pas un sens de plus, un sixième sens, mais plutôt définit, comme "pensée du poids", un autre sens des sens. C'est que la pensée du poids et l'actualisation de l'équilibre instable font venir l'ensemble de la sensorialité autrement. Le regard, l'écoute, le toucher, la saveur, l'odeur "prennent du poids", de la consistance volumique inscrite dans un régime itinérant. Les lumières, les sons, les surfaces, les matières, l'air, à l'instar du corps sentant, prennent une consistance volumique, cinétique et mutante… une texture vo-lumineuse et volubile. Ainsi, la corporéité sensible se caractérise par sa propension à l'expansivité, à la légèreté (à la douceur dit Laban) et à la fluidité rythmique. Nous avons vu combien le "poids", dans l'histoire de la danse contemporaine, avait une valeur pragmatique et paradigmatique, mais le "poids" est, plus qu'une simple nouveauté conceptuelle, le paradigme d'une autre pensée et d'une autre logique de corporéité, intuitionnée par Laban et ses proches successeurs. Mettre l'accent sur la sensibilité kinesthésique, comme le font, aujourd'hui, la plupart des méthodes d'éducation somatique ou sur la "proprioception" comme le fait la kinésiologie d'Hubert Godard réfère essentiellement, à ce projet, de non pas tant "affiner" un sens de plus, mais bien à faire surgir une autre logique sensorielle et corporelle globale. C'est pourquoi, selon nous, le terme de "sens kinesthésique ou celui de "proprioception", de même d'ailleurs celui de "sensation de poids", sont à la fois heureux (du fait qu'ils ne soient pas véritablement catégorisés dans leur contenu intrinsèque), et à la fois dangereux au sens où ils peuvent être générateurs d'incompréhension de l'enjeu capital dont ils sont porteurs. L'appellation "sens kinesthésique" tendrait à concevoir cette sensibilité comme un ajout d'un sens au

[530] Laurence Louppe, Propos recueillis lors d'une conférence sur Trisha Brown à la Maison de la Danse à Lyon en 1996.

spectre sensoriel, sans pointer vraiment sa propension à le déconstruire. L'appellation "proprioception" semblerait ne concerner que le seul "corps propre". L'appellation "sensation de poids" peut être facilement interprétée comme une passivité sur le seul axe vertical… une lourdeur, une chute dans laquelle il est malaisé, symboliquement, de concevoir sa propension à la légèreté. Dominique Petit, danseur et chorégraphe, montre d'ailleurs sa réticence à parler de "pesanteur", de "poids" ou de "gravité" qui connotent, surtout lorsque le propos de la danse contemporaine est d'y consentir ou d'y céder, un relâchement lourd et passif, un affaissement[531]. Dans le même registre, Odile Duboc dit détester le terme de "relâchement" tant il connote, lui aussi, une lourdeur ou une dissémination sur l'axe gravitaire. Michel Kéléménis nous dit avoir souvent constaté le caractère non-opérationnel du terme de "relâchement" au cours de son enseignement ; aussi, il utilise souvent le verbe "faner" qui se substitue à "relâcher". Ce terme est intéressant dans la mesure où il exprime un consentement fluidique à la gravité et aussi une transformation mettant fin à une accroche sur l'axe gravitaire. De plus, "faner" suppose certes une chute mais une chute envisagée comme le continuum d'un processus de croissance… le pétale qui s'ouvre fait se relever le cœur de la fleur offrant ses graines aux insectes qui lui permettent de se reproduire ; la feuille qui tombe est légère tant elle s'appuie sur l'air[532].

Ainsi, par l'investissement des danseurs dans cette "pensée du poids", par leur investissement dans ses méthodes de pratiques corporelles qui la mettent au centre et par leur réappropriation de ce concept dans la sphère artistique, la logique associée à cette "pensée du corps" tend à se faire de plus en plus précise (en correspondant à un mode de pondéralité précis, un mode de sensorialité précis, un mode de spatialité et de

---

[531] Cette remarque de Dominique Petit, lors du Stage-Réflexion de L'Association Danse Contemporaine organisé à Lyon en septembre 1996, peut s'expliciter aussi du fait de sa formation auprès de Carolyn Carlson elle-même formée par Nikolaïs. En effet, Nikolaïs ne parle pas de "poids" mais élabore une notion intitulée "motion" qui regroupent les facteurs de "poids" et de "flux" de Laban.

[532] Michel Kéléménis, propos recueillis lors d'un cours donné au Creuset à Lyon en octobre 1994. Kéléménis emploie ce terme "faner" afin de corriger les danseurs (souvent clasiques) qui "se tiennent dans un axe vertical qui ne part ni du centre, ni en arrière mais en avant du corps ". Faner équivaut à relâcher la cage thoracique. Il utilise ce terme parce qu'il a constaté que "relâche la cage thoracique, relâche les épaules, relâche le haut du corps, le sternum… ne marchait pas". "Faner" apparaît "efficace" parce que ce terme invite à ne plus s'accrocher à ce tronc vertical qui passent au milieu des côtes et à trouver l'appui du haut du corps à partir d'une colonne vertébrale flexible comme une rose qui s'ouvre à partir de sa tige. La chute tranquille.

temporalité précis, un mode de corporéité précis donc), en même temps que de plus en plus ouverte… même si, encore, beaucoup d'"efforts", au sens labanien, restent encore à faire dans ce sens… "effort" corporel et aussi "effort" conceptuel, tant nous pensons que la précision d'une logique de corporéité suppose l'avènement des deux types d'"efforts" en un seul.

Aussi, puisque la "kinesthésie", la "proprioception", la "sensation de poids" tendent à s'instaurer comme le paradigme d'une pensée, il me semble qu'il serait préférable de parler, en dernière instance, d'"esthésie" (ou, comme nous l'avons suggéré à propos de Trisha Brown, de "skinesthésie" tant nous avions ici affaire à une prépondérance de la "kinesthésie" qui supposait aussi une "synesthésie")… et aussi, dans la sphère pondérale-fluidique-spatiale-temporelle à laquelle le concept de poids se réfère, de "densité"… pour ne pas dire finalement de "dansité". Avec la "densité", il y va d'une aisthétique, qui comme pensée esthétique véritable, concerne peut-être moins l'art de la danse en tant que production de spectacles chorégraphiques, qu'un art, encore à venir, qui serait celui de la vie quotidienne. Par le concept de "poids", l'art de la danse met l'accent sur une "densité" possible des corps, comme sur leur "dansité" possible.

4) Le croisement sensoriel.

Ces trois types d'outils sensoriels (écoute, tactilité et kinesthésie) supposaient déjà, dans le fait même de s'imposer comme des outils, de concevoir cet outil plus global et éminemment heuristique à l'avènement d'une autre sensorialité qu'est le "croisement" entre les modalités sensorielles. Nous avons vu cette opération de croisement largement utilisée dans le travail d'Odile Duboc : celle-ci ne cesse de susciter un corps qui écoute (croisement du sens auditif et du sens kinesthésique), une écoute de la musicalité intérieure du corps qui sache regarder (croisement du sens kinesthésique et du regard, voir, à ce titre, l'idée d'un "regard qui a du poids") et pour reprendre la formule de Claudel, un "œil qui écoute" (croisement du regard et de la sensorialité auditive). Réutilisant, à ce titre, le concept de chiasme de Merleau-Ponty, Michel Bernard parle ici de "chiasme inter-sensoriel". "Si "l'œil écoute", explique-t-il , "c'est qu'il faut que, d'une certaine façon, mon œil soit investi par le type de mécanisme qui intervient quand j'écoute tout court. Autrement dit, il faut savoir comment mon œil devient oreille, se rend sensible à une certain type de matérialité, un contenu sonore, à la fois homogène et

évanescent, comment il est temporalisé. Quand on dit "L'œil écoute", il y a un investissement de cette temporalité de l'oreille par ma manière de regarder. Mon regard se trouve traversé par un mode qui transforme l'espace que j'ai devant moi en un espace temporalisé à la manière des sons.(…). Mon œil a tendance à rompre avec les limites d'une géométrie stable, avec les caractéristiques spatiales habituelles"[533]. Au sein d'un "chiasme inter-sensoriel", nous dirons que les modes de corporéité correspondant aux sens, s'échangent. Ainsi, un sens se trouve investi, dans sa modalité même de production, d'une modalité différente que celle à laquelle il correspondait habituellement. Il y va donc d'une subversion de la grille des modalités sensorielles : en cela, l'opération du "croisement sensoriel" est un outil profondément opérationnel. Néanmoins, nous remarquons, et aussi au travers de ces propos de Michel Bernard, que la grille, tout en se faisant bousculer par des jeux d'inversion et de croisement, tend à rester, en dernière instance, intacte. Le regard, par exemple, est toujours lié à une certaine géométrisation de l'espace, à une certaine spatialité et à une certaine stabilité et se doit de se croiser avec l'audition pour trouver une certaine fluidité dans le visible, fluidité temporelle assignée justement à l'oreille. De même, le regard doit se croiser, dans une configuration hybride, avec le sens kinesthésique, pour trouver une certaine consistance (pondérale) qui lui échappe dans le Texte sensoriel tant il apparaît lié à une certaine transcendance.

Pour nous, ces croisements, surtout lorsqu'ils font l'objet d'un travail sensoriel assidu voire systématique, sont particulièrement opérationnels pour faire advenir le fait que le regard puisse avoir, en lui-même, une dimension temporelle et une dimension kinesthésique ; que le sonore puisse aussi se caractériser par une spatialité, qu'encore, le goût (suprême hérésie au Texte sensoriel puisque nous allons croiser les deux bouts du spectre des sens), puisse être une énonciation… et ainsi, de dire, en paraphrasant Claudel, que "le nez nomme", que "le regard goûte", que "le nez voit". Lors des expériences sensorielles sur le sens olfacto-gustatif avec Lulla Chourlin, c'est bien ce type de croisement sensoriel qui était suggéré : humer impliquait une corporéité aux mouvements dirigés, précis, distancés où prédominait tantôt un odorat-voyant, tantôt un

---

[533] Michel Bernard, Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels, Nouvelles de Danse, N°17, Octobre 1993, p 62-63.

regard-saveur. Les corporéités étaient amenées à entrevoir cette possibilité que, investies par les goûts et les odeurs, elles ne "régressent" pas pour autant, qu'il y a moyen d'avoir un regard-saveur qui soit un regard autrement savant. La gastronomie ne pourrait pas, d'ailleurs, se prétendre comme "art" impliquant des techniques, si ce genre d'odorat et cette sapidité ne pouvaient exister. L'expérience commune définit généralement un énorme schisme entre les mots et les saveurs, entre les mots et les goûts, entre les mots et les sensations corporelles. Mais, à travers l'exercice du croisement sensoriel, nous pouvons aussi envisager la possibilité d'une parole qui sente, d'une parole qui goûte, d'une parole qui danse et qui ainsi, pourrait parler et discourir ces goûts, ces saveurs, ces mouvements, qui l'investissent. C'est bien ce genre de chiasme général sensation-énonciation que suscite constamment Lulla dans ses cours, ne serait-ce qu'en proposant systématiquement des espaces-temps de discussions, de réflexions, de paroles qui ne portent, non pas tant "sur" les expériences sensorielles, mais qui dégagent autrement (par le verbe) les concepts qui étaient déjà contenus dans les expériences sensorielles (ce qui n'est pas sans changer la nature du concept de "concept", et la nature du concept de "sensation"). Le travail des sensations est aussi un travail du langage. Ce rapport de l'énonciation, de la conception et de la sensation, que nous posons au cœur de la logique aisthétique du mouvement-sensation, fera l'objet d'une partie spécifique. Ce sur quoi nous voulons mettre l'accent, ici, porte sur le caractère profondément opérationnel du chiasme inter-sensoriel : le croisement sensoriel suscite d'autres regards, d'autres écoutes, d'autres touchers, d'autres odorats, d'autres goûts et d'autres paroles. Simplement, il convient de remarquer, que lorsqu'il est généralisé, il opère une véritable déconstruction de la grille commune des "modalités sensorielles", ce qui suppose la remise en question des "modalités sensorielles" elles-mêmes. On ne peut faire comme si cette relation inter-sensorielle ne changeait rien aux termes entre lesquels elle s'établit. En poussant la logique et l'exercice du croisement sensoriel à bout, nous débouchons sur l'avènement d'une corporéité synesthésique (esthétique) dans laquelle les sens ne peuvent être des "modalités" qu'actualisés : une corporéité dont l'acte spécifique canalisé par une sensorialité spécifique embarque aussi, avec lui, une synesthésie virtuelle. Cette dimension "aisthétique" est vraiment la caractéristique majeure de cette logique du mouvement-sensation.

5) La réduction sensorielle

Du fait que l'utilisation de chaque sens tend à correspondre à une "modalité sensorielle" *donnée*, voire à une corporéité *donnée*, on peut, méthodologiquement parlant, faire en sorte d'"éteindre" ce mode de corporéité en "éteignant", en "fermant" momentanément les organes des sens correspondants. Cette fermeture momentanée d'un organe sensoriel lors d'une action qui habituellement le convoquait, provoque alors le recours à d'autres solutions sensorielles dans l'action, vise à susciter une "autre" façon de percevoir et de faire, et permet donc d'élaborer un autre mode de corporéité (pour une action dite analogue). A ce titre, on reconnaît notamment la valeur proprement opérationnelle du mouvement effectué les "yeux fermés", si souvent utilisé dans le monde de la danse contemporaine. Il y a au cœur de tous les travaux sur le sensible en danse contemporaine non seulement un devenir-marionnette mais aussi un *devenir-aveugle*. L'œil ouvert est tellement lié à une géométrisation fixe des matières du monde, à une certaine rationalisation et à une certaine perception des surfaces que l'œil fermé, son "contraire", permet l'émergence de la profondeur, de l'imaginaire et de la mouvance, aussi bien du corps sentant que du monde sensible. Le propre du devenir-aveugle est d'exalter justement la modalité de la sensibilité tactilo-kinesthésique."Si, pour affiner plus encore cette "écoute de son corps", le danseur ferme les yeux par instant, il est non seulement muet mais aveugle. Il se rapproche du cas extrême d'Helen Keller, cette jeune femme aveugle, sourde et muette - de naissance- qui avait remplacé ses sens défaillants par l'exapération des autres sens, notamment le toucher"[534] - Dominique Dupuy.

Par le devenir-aveugle, il s'agit de trouver les moyens tactilo-kinesthésiques pour l'orientation, la direction dans le mouvement. Odile Duboc ne cesse d'utiliser ce caractère opérationnel des "yeux fermés", elle qui pourtant ne cesse de convoquer, dans sa danse, le regard. Le devenir-aveugle est une opération, un moyen opératoire pour une mutation du regard lui-même. A ce titre, je trouve dommage que la méthode Alexander, qui donne la prédominance comme toutes les méthodes d'éducation somatique au sens du toucher et à la sensation de poids, oblige à maintenir l'œil ouvert, sous prétexte que

[534] Dominique Dupuy, A bon écouteur, salut ! Marsyas N°31, Op. Cit. p 33.

l'œil fermé puisse s'instaurer comme une coupure avec le monde sensible. Il est vrai que le regard fermé comporte le danger d'un onirisme sur-réel, d'une fantasmagorie. Mais il est vrai aussi que le regard ouvert comporte cet autre danger qu'est la ratio-nalisation de l'acte. Or, dans les deux cas, il y a "coupure" avec le monde sensible : le regard "perd pied". Mais, ce premier piège du regard fermé est souvent évité par le fait même que les pédagogues intègrent le regard fermé dans une action concrète… comme une personne aveugle s'inscrit dans une réalité matérielle. Il s'agit alors, les yeux fermés, de croiser l'imaginaire et le réel, afin que dans l'imaginaire ne soit jamais exclu le réel, et inversement… ce qui change l'acception des termes eux-mêmes. Le réel, en tant que ce qui est donné dans une expérience se rapportant à la matérialité des choses, se voit donc, dans sa relation avec l'imaginaire, chargé, intrinséquement, d'une dimension créative. L'imaginaire, de son côté, n'est plus le simple produit de ce qui n'existe qu'en imagination en tant que fonction inventive par laquelle l'esprit forme des synthèses originales par combinaison des images provenant d'une expérience sensible antérieure, mais se trouve, dans sa relation avec une réalité matérielle, présente et actuelle, chargé intrinsèquement d'une dimension tangible. Nous reviendrons sur cette intrication imaginaire-réel. Ce que nous voulons dire ici est que le regard fermé dans une action concrète a cette propension à mettre les pieds, la peau, et donc le corps entier, au cœur du processus d'orientation… ce qui pourrait paraître évident (mais est autrement plus difficile à réaliser), ainsi, à réaliser l'évidence de la kinesthésie.

Lorsque les danseurs-en-devenir-aveugles ouvrent les paupières et se font voyants, cette même sphère imaginaire-réelle a tendance à perdurer et à investir la vision elle-même, à la faire muter donc. Les danseurs font souvent alors cette remarque d'une vision qui a du poids, d'une vision qui se "porte" sur le monde sans s'y engouffrer ou s'en extraire en l'aplatissant, d'une vision qui voit les lumières, leurs textures. "Je voudrais transmettre ce moment où j'ai été sensible à la lumière comme matière" dit Odile Duboc. Ainsi, il n'y aurait pas seulement le son, la musique qui prend naissance et disparaît dans le temps, mais aussi la lumière. Le regard est alors moins affaire d'une vision scopique qui fait apparaître des formes aplaties, que de perception de la lumière comme matière vibrante et propagatoire (même si cette propagation serait jusqu'à mille fois plus rapide que celle du son). La vision devient alors autant fonction de l'espace que du temps… et nous pourrions rajouter aussi, avec Laban, qu'elle devient fonction du poids et du flux.

La visibilité qui s'en dégage alors est fluante, dense, proprement vo-lumineuse. Le monde visible lui-même devient "éphémère", passant. Le visible est fait d'autant de passages que le passant qui le voit.
Le devenir-aveugle sollicite le recours à une sensibilité kinesthésique débouchant sur une esthésie globale du corps. Dans sa propension synesthésique, le devenir-aveugle tend aussi à mobiliser les sensations olfactives et gustatives : voilà, une danseuse-aveugle qui se dirige vers moi (sa partenaire qu'elle doit rejoindre directement dans l'espace)… à mon odeur de tabac… odeur qui lui donne elle-même subitement l'envie de s'arrêter de fumer… a-t-elle déjà, en marchant les yeux fermés, "retrouver le goût", comme le disent souvent les personnes fumeuses devenues non-fumeuses ?

Il y a une autre opération de suppression ou de réduction sensorielle opérante à un changement de sensorialité : c'est le devenir-a-pesant. Il s'agit ici de s'immerger dans un autre contexte gravitaire que celui utilisé usuellement. Il y a cette expérience radicale, en la matière, de la danseuse-chercheuse Kitsou Dubois plaçant les danseurs dans des capsules à gravité diminuée ; tels des astronautes, ils font l'expérience "d'une gestuelle et de rythmes inconnus", peuvent faire envisager l'idée "d'un homme physique différent"[535]. Avec Waterproof, chorégraphie marquante des années 80, Daniel Larrieu fait cette autre expérience radicale de plonger les danseurs dans une piscine. Dans l'eau, la situation est dite souvent d'"apesanteur" ou "anti-gravitaire" tant la poussée d'Archimède met de petites ailes sur le corps aquatique. Avec Waterproof, Daniel Larrieu fait muter non seulement la perception du mouvement du spectateur mais aussi du danseur. Les mouvements deviennent des flux, leurs formes sont des "trans-formes" évanescentes. Etre porté par l'eau donne cette sensation, quand on en sort, d'être porté par l'air. L'eau, malgré sa lourdeur, suscite la dimension possible d'un mouvement léger et facile. Pour mettre l'accent sur cette possibilité de "facilité" dans le mouvement, la pratiquante Feldenkrais qu'est Valérie Lehuche propose parfois des séances de "prise de conscience par le mouvement" en milieu aquatique. L'eau ravive toute la peau dans ses infimes localités et dans toute sa globalité. Elle transforme en la rendant fluide et passante, la stabilité scopique. Le son et les ondes s'y propagent plus rapidement. Elle

[535] Kitsou Dubois, "Pédagogie de la danse appliquée aux personnels soignants, aux malades mentaux et aux astronautes" dans Marsyas N° 18, Paris, Juin 1991.

donne de la rondeur, de la densité, de l'expansion aux corps. Nombreux sont les danseurs qui s'exercent dans l'eau, qui y dansent dans la pluri-dimensionnalité de l'espace qu'elle offre et n'y nagent jamais en ligne droite. "La nage dans l'eau et la danse dans l'air, dit Michel Serres, nous dénouent de ce lieu commun (de la symétrie axiale)… Toutes nos symétries changent. La brasse, la glissade, le jeté, le plongeon nous transforment en êtres radieux - je veux dire en radiolaires. (…). Ne crawlez pas, ne rampez pas sur quatre pattes en vous couchant sur l'eau, ne gardez pas la symétrie axiale, posture compétitive et fière, obéissante, lovez-vous dans le liquide d'embryonnaire mémoire, à la recherche de l'âme enfouie, le vrai progrès gît là"[536].

De même, Odile Duboc met au centre de son travail l'élément eau, celui qui fera retrouver autrement l'élément aérien. Etre absorbé, "écouter" revient à vibrer, résonner, mais résonner consiste à émettre. L'"être mû par l'eau" est convoqué par l'imaginaire mais il n'en demeure pas moins producteur d'un autre réel du corps. L'idée productrice "d'être porté par de l'eau" vise à faire changer la "conception" corporéisée du contexte gravitaire sans pour autant, physiquement et quantitativement parlant, qu'il ne change lui-même. Après avoir été porté par l'eau, on peut se laisser porter par l'air et être en devenir-air. Il s'agit alors de passer d'une conception en proie au vide, au manque de support à une autre, créatrice de ses propres supports : la corporéité trouve alors des matières porteuses, s'appuie sur des surfaces porteuses (qui la font réagir comme la force de réaction réagit à la force descendante), s'appuie sur des matières sur lesquelles elle peut rebondir, que ce soit l'air, la terre ou d'autres objets-sujets. En s'appuyant sur ces éléments porteurs, en se connectant et en se différenciant d'elles, la corporéité en devenir-matière, devient, elle-même, matiérée, dense, "légère" ou "douce" selon Laban. Ainsi en s'appuyant sur le poids de la matière, en devenant-poids, les corps se retrouvent comme en "a-pesanteur", les mouvements deviennent légers, comme des mouvements lunaires. "Aggraver la gravité", comme le dit Dominique Dupuy et du même coup "voler" ; la diminuer, l'aggraver, la faire muter, quoi qu'il en soit pour se faire mutant soi-même, "la gravité du monde détenant le secret de sa légèreté"[537], continue Dominique Dupuy. Une certaine "a-pesanteur" est alors convoquée pour faire

---

536 Michel Serres, Les cinq sens, Grasset, 1985, p 356.

537 Dominique Dupuy, Danser outre, Hypothèses de vol, dans Revue Io N°5, Op. Cit. p 52.

advenir la "sensation de poids" et inversement… ceci, ne pouvant apparaître paradoxal qu'en raison d'une carence de l'outillage conceptuel. S'appuyer sur l'eau ou s'appuyer sur l'air, les deux éléments, bien que différents, réalisant un autre mode de verticalité des corps : "La danse du vol est une la danse du squelette spatial et aérien, c'est une nage dans l'espace, un surf aérien où il faut avoir le pied marin autant que terrien, et les ailes au talon. La nage est un vol aquatique, déplacement spatial et spacieux, sans appuis autres que la peau en contact avec l'élément pourfendu, l'eau. La danse du vol n'est pas une danse sans appuis (loin de là), elle est une danse du transport spatial du poids, de la liberté du poids non tenu… Le "tiens-toi droit" ne nous met pas en véritable relation avec la gravité. C'est un acte anti-gravitaire. On ne peut pas construire la verticale ; il faut s'y abandonner d'abord pour trouver un jeu de l'instant, instantanéité dans la constance, constant dans l'instantanéité"[538] - Dominique Dupuy.

Pour trouver cette sensation de poids, Trisha Brown (dans les Accumulations ou les Equipments Pieces) expérimente une certaine a-pesanteur en renversant les corps sur l'axe horizontal. De même, pour Feldenkrais, le corps allongé est un outil primordial visant au changement de la conception du contexte gravitaire. Là, la surface porteuse qu'est la terre tend à devenir une "présence" en raison du caractère proprement opérationnel de cette considération quantitative : la surface de contact au sol devient plus grande que celle, réduite, des deux seuls pieds, dans la position verticale. Le corps allongé au sol tend à réveiller l'ensemble des capteurs proprioceptifs et tactiles du corps, à faire surgir des sensations corporelles que la tension de l'effort dans la position debout obnubilait. Toujours, chez Feldenkrais, il faut "diminuer l'effort", faire l'éloge corporel du mouvement "facile"… d'un mouvement aussi aisé que celui qui se fait "sur la Lune". Le difficile, le laborieux, le désagréable, l'effort dans l'acte empêchent les sensations d'advenir, empêchent toute écoute à soi-même et aux autres. La "sensation de poids" conduit au mouvement spacieux, pluri-directionnel, "réversible". Aussi bien dans la méthode Feldenkrais que dans cette première période de l'œuvre de Trisha Brown, le mouvement sur le plan horizontal apparaît comme un outil susceptible de métamorphoser la perception et l'action sur le plan vertical en faisant advenir les

538 Dominique Dupuy, Idem, p 47.

sensations de corps qui induisent aussi une conscience pluri-dimensionnelle de l'espace. La corporéité du corps debout s'en trouve changée. D'ailleurs, n'est-t-on pas généralement "plus sensible" ou plus "ouvert" au lever matinal ? et ne pourrait-on pas, comme le suggère Bergson[539], continuer tout le jour dans cette sensibilité ? Le propre de la corporéité aisthétique est d'inscrire le repos au sein de l'acte, de donner ce "possible" à la pensée pour toute la journée : le "facile" connexe au "sensible" au cœur de l'activité éveillée.
Lorsque Trisha Brown transporte les corps allongés de Group Primary Accumulation (1973) sur des radeaux vaguant sur un lac, alors son outillage devient doublement opérationnel : le support "terre" se fluidifie, s'amollit, se courbe afin que la terre elle-même ne renvoie ni au solide, ni au dur, au carré et au fixe… manière d'inscrire dans les corps eux-mêmes la rondeur de la terre, sa mouvance qui ne cesse de dériver, sa friabilité, sa fragilité. Il s'agit finalement de savoir corporellement que "la terre tourne" (Galilée), que "la matière est sujette à des courbures" (Einstein) et à des fractures (Mandelbrot)… Le "chaosmos" (Deleuze-Guattari) corporéisé.

En revenant sur cette importance opérationnelle de la "suppression" sensorielle, nous pouvons parler également de ces expériences extrêmes menées dans les années 70, des "caissons anti-sensoriels". A l'intérieur d'un caisson : aucune lumière, aucun son, aucune sensation de chaleur ou de froideur, position horizontale semi-immergée ; immersion dans un caisson noir, ouaté, rempli d'eau saturée de sel, à la température du corps… idée commerciale de ne "plus rien sentir" pour "mieux se sentir". Néanmoins, lorsque cette pratique de la "suppression sensorielle" ne fait pas simplement l'objet d'une détente ou d'une relaxation éphémère, mais bien d'un travail assidu et persévérant au sein même de l'attitude quotidienne, alors la "suppression sensorielle" a cette propension, non pas justement à l'élimination pure de l'activité sensorielle (ici, fatiguée) mais bien, par réversion, de faire retour sur l'aptitude sensorielle essentielle.

---

[539] Bergson, "Le matin, quand sonne l'heure où j'ai coutume de me lever, je pourrais recevoir cette impression ; je pourrais lui permettre de se fondre dans la masse confuse des impressions qui m'occupent ; peut-être alors ne me déterminerait-elle point à agir. Mais le plus souvent cette impression, au lieu d'ébranler ma conscience entière comme une pierre qui tombe dans l'eau d'un bassin, se borne à remuer une idée pour ainsi dire solidifiée à la surface, l'idée de me lever et de vaquer à mes occupations habituelles. Cette impression et cette idée ont fini par se relier l'une à l'autre. Aussi l'acte suit-il l'impression sans que ma personalité s'y intéresse : je suis ici un automate conscient…"

L'élimination de l'extéroceptivité convoque alors l'extéroceptivité au cœur de l'intéro-proprioceptivité. Peut-être, jamais plus que par cette expérience menée dans un caisson anti-sensoriel (expérience que je n'ai jamais faite), la corporéité est amenée à se sentir dans son intéroception et sa proprioception… à sentir la mouvance même de ces petites particules corporelles, à sentir que ces particules infimes doivent, pour ne pas vieillir, s'ouvrir sur le dehors… plus encore, qu'elles possèdent en elles-mêmes un dehors qui ne demande qu'à s'ouvrir dans plusieurs sens. En prenant un sens, chaque particule corporelle devient un sens. Le corps-conscient n'a pas tant cinq ou six sens mais mille (particules devenues conscientes et sensibles) et un sens (un sens de l'ouverture, un sens du dehors) : les multiples particules corporelles comprennent leur co-existence, leur co-pénétration, leur co-fonctionnement et l'être-dans-le-monde multiple peut penser sa globalité. Mille et un sens du corps. Le corps entier est un sens, un médium actif : corps-passage ou corps médiumnique. Que le corps soit un sens, c'est ce qu'il fait qu'il ait du sens. Le corps aisthétique est justement producteur de mille et un sens.

Ces considérations ne sont pas sans faire penser à l'interprétation deleuzienne de la philosophie de Leibniz. La conscience "sans porte ni fenêtre" débouche sur un infini des "petites perceptions", une multiplicité de "monades" qui perçoivent, un "grouillement" moléculaire : là où, comme le dit Leibniz, "le corps est une espèce de monde plein d'une infinité de créatures qui mériteraient d'exister"[540].

Dans le même registre de la suppression sensorielle, nous pourrions rajouter qu'il y a aussi une certaine tendance à un devenir-sourd de la danse contemporaine. Ce devenir-sourd se manifeste principalement dans le rapport historique de la danse contemporaine à la musique. Il s'agit, d'éteindre le son, de ne plus danser "sur" de la musique, afin d'écouter la rythmicité, le phrasé du corps propre, sa dynamique kinesthésique. Lorsque la musique est de retour, il s'agit alors de dissoudre ces liens codifiés qui, par exemple, feraient qu'à un "forte" musical correspondent des mouvements grands et amples, qu'à une musique binaire corresponde un phrasé binaire, qu'au silence musical corresponde l'immobilité chorégraphique. Mais, comme nous l'avons dit pour les autres sens, ce devenir-sourd ne peut se justifier que pour trouver une autre écoute de la musique ou des sons en général. Dans cette idée, nous pensons qu'il est regrettable que, dans

[540] Leibniz, Lettre à Lady Masham, Juin 1704 cité par Gilles Deleuze, Le pli, Op. Cit. p 146.

beaucoup de chorégraphies, cet outil ait été instauré en système : toute systématisation de la "danse sans musique" ou du phrasé chorégraphique "en-dehors" (ou a contrario) de celui de la musique revient à faire du devenir-sourd, un sourd tout court.

Dans un autre ordre d'idée, il ne s'agit pas aussi de devenir-sourd pour ré-entendre dans le corps lui-même une musicalité bien connue… une petite rengaine construite sur un temps causal. Le "chant intérieur" doit avoir cette propension à déconstruire une certaine conception de la musique elle-même. Il me semble donc que l'intérêt d'une corporéité qui serait musicale en elle-même tient au fait qu'elle soit susceptible d'inventer un autre type de musicalité. La pluri-dimensionnalité de l'espace du corps débouche directement sur une structure polyphonique du temps. La polyphonie d'une musicalité corporelle exige une conscience capable d'intégrer des points de vue multiples. Comme le dit Andréine et Bernard Bel, "la difficulté pour le danseur est de prendre conscience simultanément des multiples couches temporelles afin d'exploiter, au niveau du mouvement, les points de passage de l'une à l'autre"[541]. Tel ce musicien africain de la Cie de Koffi Koko qui arrive sur les lieux d'un cours de danse africaine déjà commencé par Koffi Koko et qui par une perception et des actes démultipliés parvient : à se déshabiller, à préparer tous ses instruments, en même temps qu'il joue en frappant sur divers objets à portée de sa main, ce, en écoutant le rythme des enchainements donnés par Koffi et les départs à la danse, à chanter, à mettre ses boules Quies, à me lancer des pastilles de Vichy, à rire avec son collègue musicien, etc[542]. Ces divers actes, en en comprenant eux-mêmes plusieurs (réversibilité) et qui pourraient être qualifiés, par un occidental habitué à un milieu temporel monochrome, "d'inorganisés", étaient pourtant incroyablement efficaces et semblaient arrivés comme "à point nommé". De même, pour le danseur, il s'agit de démultiplier sa perception kinesthésique en divers lieux corporels, comprendre la pluralité des couches gestuelles et démultiplier sa perception tout court : cette démultiplication créant une musicalité gestuelle polyphonique.

Or, et nous le constatons essentiellement dans la danse contemporaine française, la conception du "phrasé" du corps (comme l'appelle, à ce titre, Laurence Louppe), tend à

---

[541] Andréine et Bernard Bel, "Polychronie - une approche nouvelle du travail chorégraphique et des interactions musique-danse", dans Danse et Pensée, GERMS, 1993, p 221.

[542] Stage de danse africaine par Koffi Koko, organisé dans le cadre des Hivernales, en Février 1995.

se faire le vecteur d'une musicalité éminemment repérable dans l'art musical occidental basé sur une conception du temps linéaire et causal. Si le "phrasé" distribue les "mutations de la matière", la matière corporelle réinvestit, dans la conception linéaire de la phrase, un temps finalement monochrome (car progressif), fut-il en vague ou oscillant. Comme nous l'avons vu dans les premières œuvres d'Odile Duboc, la temporalité corporelle se compose de tensions, de relâchements, avec, entre les deux, des moments de suspension qui interviennent comme des instants de bascule qui provoquent des accélérations et des ralentissements. La suspension dans l'instant intervient comme un "acte pur", comme un "super-instant" (comme le dit Cartier Bresson[543]), le corps atteint une crête entre un avant et un après et jouit de son caractère a-temporel, de sa sortie d'un temps linéaire qu'il va pourtant réinscrire dans la suite de l'enchaînement. L'éternité (de l'instant) apparaît comme le pendant du temps chronologique. Comme l'écrit Andréine et Bernard Bel, "chaque fois que l'on privilégie le présent, un "maintenant" prend le pouvoir mais les autres "maintenants" n'ont de cesse qu'ils ne l'aient chassé de lui-même et la linéarisation du temps, avec l'emploi du temps, et donc l'inféodation à une pensée strictement calculante et horlogère, s'emparent du temps et lui interdisent d'être lui-même. Que l'on se distancie en revanche de la dimension du présent, que l'on "creuse" sous la linéarité au point de profondeur où les dimensions du temps, passé, présent et avenir "interpénètrent" selon le mot de Cage s'inspirant de Suzuki "sans se faire obstruction", *tout comme les sons eux-mêmes*" [544]. Creuser la dimension du présent revient à faire émerger une logique processuelle du temps le rendant épais et fluide. Le "jeu de l'instant", comme le dit Dominique Dupuy, revient alors à dégager "l'instantanéité dans la constance, le constant dans l'instantanéité"[545].

---

543 Geste selon une temporalité éminemment poétique du photographe Cartier Bresson devant la précaire goutte d'eau qu'il envisage de fixer pour l'éternité : "Une simple goutte d'eau qui quitte le liquide d'où elle était retenue, noyée, donc niée ; elle va tomber. Il importe de "prélever" le moment précis de la *rupture,* pas avant qu'elle ne se détache ni une fois qu'elle s'est individualisée (…) On assiste à un *acte pur*, celui d'une émergence fragile (…) Ce non-retour de la goutte d'eau, qui quitte la nappe où elle était absorbée, vaut aussi comme un *super-instant* : en effet, elle ne se délivre qu'à travers une chute qui la conduit à sa suppression, soit l'éclatement, soit l'écrasement qui va suivre". Dans François Dagognet, Corps réfléchis, p 251. Mot en italyque souligné par nous.

544 Andréine et Bernard Bel, Idem, citant Daniel Charles, "Son et Temps", Semiotica, 66, 1987, p 175-176.

545 Dominique Dupuy, Danser outre, Revue IO N°5, Op. Cit. p 29.

Le "phrasé", par ces "instants" volumineux, bouscule, fait vaciller le temps progressif et chronique sans pourtant déboucher sur une structure polyphonique qui, loin de s'apparenter à un désordre, se dégage complètement de la notion d'étapes hiérarchisées. "La phrase qui fait l'unité sur quoi fonctionne le phrasé n'est-elle pas comme la cellule emblématique de tout récit, avec les distributions de dynamiques, qui formeraient autant de "péripéties" coulant le texte chorégraphique dans un syntagme, et faisant de toute durée une fiction articulée ?". A cette question de Laurence Louppe, nous apportons une réponse positive. Le phrasé se calque sur l'idée du temps unidimensionnel de la prosodie. En inscrivant un temps de l'histoire, le phrasé apparaît comme le fondement constitutif de la logique expressive du geste affectif. Il est aussi, lorsqu'il insiste de façon plus privilégiée sur la suspension du temps, à la base de la logique du geste poétique. "A cause de sa prégnance et de son lyrisme", le phrasé est condamné par les danseurs post-modernes. Se dégager d'une temporalité monochrome constitue, en effet, la condition de possibilité d'une perception et d'un acte démultiplié, (non-focalisé), réversible et donnant de l'espace pour la variabilité et la variété. Dénonçant la courbe du plein et du délié du "phrasé", Yvonne Rainer écrit : "La plus grande partie de la danse occidentale qui nous est familière peut se caractériser par une certaine distribution de l'énergie : déploiement maximal dans l'attaque au début d'une phrase, reprise à la fin, avec au milieu une sorte de pause"[546]. La "désaccentuation" dont nous avons parlé à propos des premières œuvres de Trisha Brown, suivait ce projet de déhiérarchisation temporelle. Si, dans une première phase du travail (comme dans les Accumulations), elle conduit au coulement d'un flux d'énergie étale qui peut apparaître, à bien des égards, comme une a-rythmie, nous avons vu combien cette déhiérarchisation des étapes temporelles apparaît comme un moyen opérationnel pour faire advenir une temporalité polyphonique des corps, foisonnantes de perturbations, de chocs qui ne sont plus du tout compris comme des accidents de parcours, ni des "événements" mais qui constituent l'épaisseur et le volume pluri-dimensionnel du parcours lui-même.

---

[546] Yvonne Rainer, "A quasi survey of some minimalist tendencies in the quantitatively minimal dance activity midst the plethora or an analysis of Trio A" in Work, 1961-1973", Halifax, Novia Scotia College of Art and Design, 1974. Traduction Art Press "Les années Danse", N°Hors Série, Automne 1987. Cité par Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit, p 151.

Toujours dans ce lien de la danse et du sonore, il me semble important voire crucial de concevoir le mutisme du danseur non pas comme une essentialité de l'art de la danse, mais comme issu d'un devenir-muet… un devenir-muet qui ne serait alors que le simple moyen opérationnel pour trouver une autre voix (une autre voie). La danse ne serait qu'une parole muette que pendant ce temps opérant qui serait nécessaire à faire advenir une autre voix (dans sa texture, tessiture, dans sa mélodie et dans son rythme) mais aussi d'autres concepts verbalisés. Les balbutiements des spectateurs à la suite de la perception d'un spectacle chorégraphique, leurs bégaiements, leur mutisme ou ceux des danseurs eux-mêmes sur leur propre danse, ne seraient alors que liés à cette opération générale de "corporéisation", de "subtancialisation", de *com-préhension* de la "chair" du monde (Merleau-Ponty), opération susceptible de changer la conception corporéisée de la "conception", du "symbolique", de l'acte énonciatif lui-même.

6) La voix.

La considération de la voix apparaît profondément heuristique à l'avènement d'une autre pensée corporéisée dans la mesure où, à l'instar du sens du toucher ou des croisements sensoriels, elle tend à ramener la pensée et le corps en leur milieu. La voix, comme l'a souligné Michel Bernard, est une structure "cruciale"? D'une part, au sens étymologique du terme, la voix est ce lieu de jonction du corps et du langage ; d'autre part, au sens de l'importance de son en-jeu, la voix, comme matérialité langagière, est à même d'opérer une déconstruction idéologique de la pensée du corps, de la pensée du langage et de leurs rapports. La voix, comme le chant, offre cette possibilité "de redécouvrir le véritable statut de la voix comme entre-deux, différence, dissimilation entre corps et langage, corps biologique et corps de la langue, organique et organisation, présence et représentation, lieu et savoir, désir et discours"[547]. La voix a, en effet, une dimension kinesthésique dans la mesure où sa production implique la mise en jeu de la musculature phonatoire des lèvres, de la langue, de la glotte, de la musculature respiratoire de la cage thoracique et de l'abdomen (en ce sens, la voix est un geste rythmique et mélodique). Elle a aussi une dimension "intéroceptive" dans la mesure où les sons articulés, ne procèdent pas seulement de la fonction respiratoire, mais aussi de

[547] Michel Bernard, L'expressivité du corps, La Recherche en Danse, Editions Chiron, 1986, Paris, p 357.

la fonction de mastication alimentaire ; la voix fait résonner le tube digestif de la bouche à l'anus, en passant par les organes (la psychanalyse repère ainsi une correspondance de l'ex-pression orale et de l'ex-crétion anale dans le stade oral-anal). La voix a aussi une dimension audiophonique dans la mesure où elle implique cette auto-affection du "s'entendre parler", auto-affection qui n'est jamais narcissique dans la mesure où elle est sans cesse alter-ée : comme le rappelle Michel Bernard avec Merleau-Ponty, "je m'entends et du dedans et du dehors, ce qui exige sans cesse, par conséquent, "la transition et la métamorphose de l'une des expériences à l'autre". Ancrée corporellement, elle est appelée aussi (et surtout) au lieu de la dimension sémantique et symbolique, la voix est le vecteur du langage et du signe. La voix est alors à la fois "une im-pression, intro-jection et in-duction, bref force centripète" (Michel Bernard), dans le sens où, comme le dit Barthes, elle est "diffusion, insinuation, elle passe par toute l'étendue du cors, la peau", et aussi une "ex-pression, un re-jet, pro-duction, c'est-à-dire au fond puissance centrifuge". Parler, c'est résonner et résonner, c'est émettre. "Dans le même acte, la voix délimite, spécifie et fonde et le corps comme lieu, et le discours comme savoir : elle est "l'entre-deux originaire du savoir et du lieu" dit Vasse… "Elle est, dans le savoir, la subversion du lieu, et, dans le lieu, la subversion du savoir : elle est le passage de l'un à l'autre, la traversée elle-même""[548]. Ainsi, selon Michel Bernard, la voix, par sa puissance mélodique et liante, a cette propension de pervertir l'idée de langage, et aussi, par son pouvoir articulatoire et générateur de sens, de pervertir l'idée même de corps énergétique et pulsionnel.

Or, et nous l'avons vu à l'œuvre dans le travail des danseurs suivant les propositions de Lulla Chourlin, ce statut bivalent se pose en réalité comme une difficulté. Bien que la verbalité intervienne à la suite d'un travail où justement sont privilégiés, par la Danse Contact Improvisation et par la méthode du BMC, non seulement la tactilité, la kinesthésie, l'intéroceptivité, mais surtout la dimension de l'altérité essentielle du processus de la sensation, de quelque nature soit-elle, la verbalité n'a tendance à intervenir qu'au seul lieu d'une symbolique dé-corporéisée. "Autrement dit, le sens de la parole semble en dissoudre ou absorber le son" (Michel Bernard) et donc, par induction, la matière verbale qu'est le corps. Même, le statut double de l'auto-affection

[548] Michel Bernard, L'expressivité du corps, Op. Cit, p 353, citant Denis Vasse, L'ombilic et la voix, Editions du Seuil, 1974, p 215-216.

audiophonique semble disparaître. A l'inverse, les danseurs pris dans un travail dont la dominance est donnée à la proprioception ou à l'intéroception peuvent avoir cette tendance, malgré toute la dimension de "relation" du travail de Lulla Chourlin, à ne plus voir, ou surtout ne plus pouvoir parler. Ainsi, on repère un double impérialisme : un impérialisme "in-" assigné à l'intéro-proprioceptivité et un impérialisme "ex-" assigné à la vision et à l'oralité. La com-préhension du double statut de la voix comme du double statut des processus sensoriels en général, ne va pas de soi et procède alors d'un travail (travail de la parole que les danseurs ont les moyens de réaliser tant par leur "mutisme", ils possèdent les outils les plus profonds à cette mutation).

La pièce Accumulation with Talking dansée en solo par Trisha Brown apparaît, en même temps, comme l'expression de ce paradoxe culturel entre la sensation, le mouvement et la verbalité, et aussi comme une tentative de résolution de ce schisme entre la danse et sa (la) parole. Trisha Brown "accumule" des mouvements en parlant, elle énonce sa pensée en mouvement et le mouvement de sa pensée. Dans cette pièce, Trisha Brown est drôle, amusante, tellement elle dégage les difficultés inhérentes à ce projet : c'est que son énonciation verbale tend à déranger l'accumulation de ses mouvements, et inversement. Lors d'une représentation de cette pièce à Paris au Centre américain, en 1973, elle dit "J'ai souvent demandé à mes danseurs de bouger de manière continue tout en parlant… La raison de ce travail étant que quand nous bougons, nous sommes incapables de penser et quand nous pensons, nous ne pouvons plus bouger. (Autrement traduit : "Le problème est de contrôler sa pensée en exécutant la danse et de penser en contrôlant son mouvement")… Je connais très bien les mouvements de ce solo et ça m'intéresse de savoir ce que je peux dire en le faisant… J'essaie d'exécuter chaque mouvement aussi complètement que lorsque je ne parle pas … quelquefois mon esprit s'égare et je ne vais pas jusqu'au bout des mouvements… Quand je danse et que je ne parle pas, je pense tout le temps; et je regarde le public… La seconde fois que j'ai fait cette danse, j'ai vu un homme se gratter le nez pendant 20 minutes…"[549]. Il s'agit alors globalement de mettre de l'extériorité dans l'intériorité et de l'intériorité dans l'extériorité. C'est ce même enjeu qui est porté par les travaux de Simone Forti qu'elle regroupe sous le terme significatif de "logomotion", démarche qui consiste à parler en

[549] Trisha Brown, dans "Trisha Brown", Lise Brunel, Op.Cit, p 39.

dansant, à "favoriser la circulation d'un flux naturel et intuitif entre mouvement et paroles"[550].

Nous pourrions parler, au travers des commentaires de Laurence Louppe, du travail sur la voix de la danseuse Mérédith Monk qui a participé également aux expériences de la Judson Church : "Pour Monk, la voix se construit dans et avec tout le plein-vide du corps, tout l'être-là, si simple et si détendu fût-il, sans aucun plaquage réciproque. Pour elle, la voix fait partie du geste et s'enfante avant tout dans une conscience du corps propre au corps dansant : "La voix dansante, souple comme la colonne vertébrale""[551]. Meredith invente, par la kinesthésie, une autre voix ; les glossolalies apparaissent "sans moment de crise ni de recentrement", dans l'équilibre instable du geste aisthétique, et si elles restent sans signification référencée, elles évoquent pourtant des sens : "Les vocalises, les jeux de gorge et de vibrato sont autant d'éléments de "langage" à travers quoi se dessinent des actions, des émotions, des caractères"[552] -Louppe.

Il faut finalement tenir pour extrêmement significatif le fait que les plus grands théoriciens de la danse et du mouvement soient des personnes qui aient, en premier lieu, réfléchi sur la voix : Delsarte, Matthias Alexander et aussi Laban, tous les trois acteurs. Il est significatif aussi que deux d'entre eux (Alexander et Delsarte) aient eu des problèmes de voix, de vocalisation déficiente, et que cette voix, en problématisation, débouche finalement sur des théories nouvelles du mouvement et du geste. Faire advenir une autre voix signifie faire advenir un autre geste. Significatif aussi que Michel Bernard, faisant en 1976 de la voix cette "structure cruciale", ait été le moteur, l'initiateur de la recherche en danse en France qui commence à se développer aujourd'hui. La psychanalyse institutionnelle verrait ici une démarche "régressive", mais ces théoriciens ont vu justement dans la danse, dans son mutisme temporaire, la

---

550 Propos extrait du texte de présentation du stage proposé par ContreDanse sur le thème de la "Composition instantanée", "Impro-visions" en Septembre 97 à Bruxelles. Simone Forti a dansé avec le Hanna Halprin's Dancers' Workshop dans les années 50, a collaboré avec les plasticiens Robert Morris et Robert Withman à l'époque des "performances" new-yorkaises et a participé à l'aventure de la Judson Church.

551 Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 90. Citation de Meredith Monk : "Notes on the Voice", texte reproduit dans Sally Banes, "Terpsichore in Sneakers", Boston, Houghton Et Mefflin, 1980, réédition Univ. of Wesleyan Press, 1987.

552 Laurence Louppe, Idem.

possibilité même d'une "progression" de la voix ou plutôt, ont perçu la dimension de "transgression" dont le corps-langage est porteur. Un travail approfondi sur la voix a cette puissance d'amener une autre pensée du mouvement, et, par inversion, un travail kinesthésique approfondi a cette puissance d'amener une autre voix. Valérie Lehuche, praticienne Feldenkrais, me dit avoir, à la suite de plusieurs années de pratique, trouvé non seulement d'autres timbres, d'autres tessitures, d'autres textures et dynamiques de voix mais aussi un autre langage, plus vaste, plus varié et plus variant[553]. Lorsque le corps devient "corps multiple, conducteur pluridirectionnel, aire polymorphe"[554] (Lyotard) et qu'en même temps il conduit et se conduit ("duction"), sa voix s'embarque sur cette même voie ouverte.

En nous penchant davantage sur les processus de production, nous entrevoyons que la pratique kinesthésique, tactile ou intéroceptive assidue révèle un mode de production de la sensation et du mouvement de même nature que le mode de production verbal. Ainsi, Laurence Louppe (par ailleurs pratiquante Feldenkrais) est amenée à parler d'une "palette des embrayages" du mouvement, à l'instar des "shifters" verbaux d'Austin. La palette des embrayages" représente la "constellation des éléments et des relations que le danseur établit avant qu'il entre dans le mouvement, un spectre relationnel qui va colorer la qualité du geste"[555]. Dans une approche plus scrupuleuse et radicale, Michel Bernard rapproche, lui, complètement l'acte sensoriel de l'acte énonciatif : "A l'intérieur de ma sensation, il y a le même mécanisme de projection que celui qui fonctionne à l'intérieur de ma parole et à l'intérieur de mon acte d'écrire"[556]. En nous penchant plus spécifiquement sur cette dimension énonciative des sensations, nous verrons, qu'en effet, l'auto-affection kinesthésique ou intéroceptive révèle, en effet, et finalement, l'altérité au sein même du processus de la sensation. Nous avons vu combien la

---

553 Mentionnons que cette sphère orale et verbale apparaît, pour Valérie Lehuche, comme un terrain d'investigation et de recherche non seulement en liaison avec ses expériences d'actrice mais aussi en liaison avec sa parenté : son père est un phoniâtre reconnu et sa mère est orthophoniste.

554 Jean-François Lyotard, L'économie libidinale, Minuit, 1974, p 309.

555 Propos de Laurence Louppe recueillis lors d'une conférence organisée par l'Association Danse Contemporaine avec Odile Duboc le 21 Septembre 1996 à Lyon.

556 Michel Bernard, Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels, Nouvelles de Danse N°17, Op. Cit. p 59.

sensation de mouvement s'associait avec une "projection", chez Odile Duboc ; avec une "direction", un "concept" ou une "pensée" chez Trisha Brown ; avec une "prolongation" ou une "relation", dans la Danse Contact Improvisation. Nous verrons combien ces divers termes se regroupent pour faire état du caractère énonciatif d'un certain mécanisme sensoriel. Comme le dit Michel Bernard, la "sensation apparaît et se déploye selon le mécanisme foncier de projection qui est celui du débrayage linguistique"[557]. Mais, nous devons nous garder d'aligner trop vite la sensation et le mouvement sur l'acte verbal, car, comme il y a plusieurs modes de corporéités, il y a plusieurs modes de production verbale. L'expérience même du "comment je parle" révèle aussi bien, comme tout geste, des mécanismes de clôture narcissique ou de dispersion dans l'autre. La problématique de la voix est finalement la même que celle qui investit la sensorialité en général, même si, avec l'une et avec l'autre, nous entrons dans la problématique, par des portes situées l'une en face de l'autre. Il s'agit alors de porter cet en-jeu que, par le travail de la voix ou par le travail des sensations, l'on puisse rendre à la verbalité sa matière, son poids instable et, à la sensorialité (quelles que soient les modalités sensorielles spécifiques qui entrent en jeu) son caractère énonciateur. Notons que cette dernière assertion devrait bousculer complètement notre conception phylogénétique et ontogénétique et donc remodelée entièrement nos relations à l'enfant… l'"infans "deviendrait un "fans"… il y a encore beaucoup de travail avant que le "bébé ne soit une personne"… une singularité créative.

*

Le tactile, l'écoute, la sensation de "poids", le croisement sensoriel, la réduction sensorielle, la voix apparaissent donc symboliquement-imaginairement et réellement comme des éléments opératoires pour faire entrer la perception, le mouvement et la conception dans une logique fluente et mutationnelle. L'enjeu essentiel du travail d'Odile Duboc (même s'il a ses pointes de "trouble" ou d'hésitation) réside dans ce projet de rendre "sensible la lumière comme matière" (couple regard-kinesthésie). Celui de Trisha Brown advient davantage par une compréhension sans cesse relancée de la

[557] Michel Bernard, Idem, p 61.

densité de la matière corporelle par la "pensée du poids" (kinesthésie). Celui de Steve Paxton met au cœur de la sensation, la relation par l'entremise du couple tactilo-kinesthésique. Mais tous sont portés vers cette même logique aisthétique où il est question de densité, de dansité de la matière. Le propre de cette logique du geste aisthétique est justement de ne pas donner en elle-même la prépondérance à l'utilisation d'un sens spécifique, ou même, de quelques sens spécifiques croisés ou éteints temporairement. L'utilisation d'un mode sensoriel n'a plus de sens par lui-même, il n'a de sens qu'actualisé. Cette logique de la sensation est sensoriellement ouverte, elle est aisthétique dans le sens d'une esthétique en acte sensible. Puisque toute matière prend mille et un sens, tous les sens possibles ou imaginables sont susceptibles d'être convoqués. Mais, dans une actualisation circonstanciée, toute la sensorialité ne vient pas en même temps, il y va d'un choix de solutions sensorielles face à une problématisation active construite. L'acte suppose toujours des choix directionnels, des engrammations sensorielles spécifiques. Mais ces engrammations sensibles et motrices ont ceci de spécifique d'apparaître sans exclure d'autres engrammations possibles. En choisissant un problème comme en choisissant des solutions, il n'y va pas d'une coupure avec les autres solutions possibles comme peut le faire le choix obtus et focalisant. Le mouvement-sensation a ceci de particulier d'être un acte qui embarque au sein même de son actualité, une virtualité "esthésique" qui est à même de la faire dévier. On pourrait dire plus simplement qu'il est un acte déterminé et en même temps qu'il choisit, se gonfle de potentiel (de là, son expansivité, sa flexibilité, sa légèreté), s'emplit de potentiels autres qui l'emmènent dans une déviation constante, dans une dérive mutationnelle (de là, son instabilité et sa fluidité). Il relève, à ce titre, non pas d'une force mais d'une puissance. En employant des termes deleuziens, nous pourrions dire, qu'au milieu de l'actuel, il y a du virtuel ; au milieu du virtuel, il y a de l'actuel. La logique n'est pas virtuelle au sens a-consistant et abstrait du terme ; la logique elle-même est le processus actuel, l'acte aisthétique. Inversement, le processus de l'acte implique la com-préhension de la logique. Cette rencontre virtuel-actuel apparaît, dans la philosophie deleuzienne, sous la métaphore vive du "cristal". Nous avons utilisé cette métaphore cristalline à propos de la danse de Trisha Brown, nous aurions pu l'employer aussi à propos de la Danse Contact Improvisation. Le *geste-cristal* pluri-dimensionnel, réversible, évolutif et croissant, résonnant et diffuseur, géométrique et sensible, solide

et fragile. L'*ouverture* de la logique aisthétique n'est pas celle exactement du "tout est possible". Elle repère un champ, un terrain spécifique d'où elle puisse émerger ; elle s'inscrit dans la sphère d'une pensée, d'un projet et d'une corporéité spécifique. Cette corporéité ne peut être dite "ouverte" que si elle cultive elle-même l'ouverture et esquive la fermeture. Elle ne peut créer, puisque c'est bien de création qu'il s'agit, des plans de sensorialité singulière, comme autant de plans d'immanence, comme autant de "plis" singuliers que si elle se vit comme une variation dans un régime de mutation, de fluxion, de précision, de densité, de déviation, de spontanéité, d'adaptabilité et de relation. Ainsi, dans cette logique de la sensation, la variation, la mutation, la fluidité, la précision, la densité, la relation sont accordées à toute modalité sensorielle, à tous les sens et au "sens" lui-même. C'est de cette certaine homogénéisation sensorielle dans un "sens-ible" en général que s'ouvrent l'hétérogénéité et la multiplicité des gestes créatifs.

Les outils liés à la sémantique des quantités de mouvements.

Souvent le travail des sensations dans le monde chorégraphique contemporain débouche sur la conception d'une "économie de mouvements". Au centre de cette "économie", nous trouvons une prépondérance accordée au petit mouvement, au micro-mouvement, à la lenteur voire à l'immobilité. L'extrêmement petit et l'extrêmement lent apparaissent effectivement comme des moyens puissants. Mais l'aisthétique du mouvement-sensation n'est pas forcément celle de la lenteur, ni du mouvement peu ample : elle peut se décliner sur toute l'échelle quantitative, comme le fait d'ailleurs exemplairement l'esthétique de Trisha Brown en comprenant aussi bien l'extrême vitesse que l'extrême lenteur, aussi bien la faible amplitude que la grande amplitude. Dans ces mêmes considérations qui se basent sur une qualité assignée à une quantité, on note une prépondérance accordée au "courbe", au mouvement "rond". Cependant, envisager le courbe ne signifie pas simplement décrire une courbe formelle dans l'espace mais consiste à faire apparaître une autre qualité qui imprègne aussi les gestes droits, rectilignes ou directs. De même, nous pouvons conférer au "successif", au "contigu" cette propension à amener un mouvement "fluide" qui pourtant ne serait pas forcément contigu ou successif. Derrière ces considérations quantitatives (petit, lent, courbe, contigu) se cachent des projets de qualité corporelle qui investiraient toutes les quantités formelles. Les prépondérances accordées à ces quantités apparaissent comme des outils imaginaires, symboliques et réels développant un autre projet de corps.

1) Le local. Le petit. L'immobile

Le "petit" geste est une notion productive dans la mesure où elle fait advenir la précision kinesthésique. On peut dire que tous les travaux chorégraphiques, ceux qui font advenir toutes les danses, font tous, à leur manière, une place au petit geste dans le geste, comme à la précision dans leur art. Mais, lorsque le "petit" ou le "micro-mouvement" est mis au centre des travaux chorégraphiques, le macro-mouvement change de nature. Parce que le "petit" revient à une réduction de l'amplitude spatiale, sa considération tend à réduire l'importance de la quantité (forme, vitesse, amplitude) dans

la pensée même de la danse. Le petit a cette puissance symbolique de mettre la qualité au premier plan. Considérer le "petit", c'est faire advenir moins le mouvement au sens quantitatif que la "sensation de mouvement" ; c'est faire advenir une lisibilité de l'imperceptible tenu, auparavant, pour illisible. Toutes les méthodes d'éducation somatique utilisent cette potentialité de l'extrêmement petit comme pour faire remonter un infini au sein du mouvement : un infiniment petit, un infiniment grand, un infiniment profond, un infiniment pluri-directionnel, un infini de la lisibilité même du corps dans le monde, et du monde dans le corps ; l'infini a alors les dimensions de l'inconnu.

La formule chère aux pratiquants Alexander "laisser le cou détendu pour laisser la tête aller vers l'avant et vers le haut, pour laisser la colonne s'allonger, le tronc s'élargir et les genoux aller vers l'avant"[558] revient à effectuer un mouvement de quelques microns au niveau des muscles du cou, micro-mouvement provoquant un infime déplacement au niveau de l'articulation de la boîte crânienne sur les premières vertèbres. Mais, ce micro-mouvement du "laisser le cou détendu" est grand de conséquences puisqu'il vise une remodulation complète de la posture, du rapport du corps à la gravité. Plus généralement, nous avons là un principe fondamental que nous retrouvons dans toutes les méthodes d'éducation somatique : la "partie", le "local" aussi infime soit-il n'est pas isolable d'une globalité corporelle. Les parties s'impliquent entre elles, co-opèrent si bien que l'infime action de l'une trouve des répercussions dans toutes les autres.

Avec ce petit mouvement des muscles du cou occasionnant des micro-mouvements dans l'ensemble du corps, nous sommes, dans ce que le sens commun nomme "l'immobilité" ou bien, en considérant que le corps est tout de même mobilisé, dans le mouvement "invisible". Or, la considération du "petit" a ce propre de faire reculer les frontières de l'invisible ou les seuils communs de l'imperceptible. Pour le corps et la perception exercés d'un praticien Alexander, le micro-mouvement dont nous parlions ou d'autres mouvements infimes, lui sont tout à fait visibles dans des corps extérieurs. Le mouvement aussi petit fut-il, devient lisible. Mais, loin (très loin même), de faire disparaître la notion d'invisible, ces méthodes la font d'autant plus exister dans la mesure où l'exploration des limites perceptives ne peut se concevoir sans, justement, la perception de ces "limites", fussent-elles mouvantes. Ainsi, la notion d'"affinement

[558] Elisabeth Molle, La technique Alexander, dans "Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur", Odile Rouquet, 1985.

sensoriel" ne peut se légitimer que par l'introduction voire le renforcement de la notion d'inconnu. L'entrée même dans le processus du geste aisthétique coïncide avec une pénétration dans l'inconnu des perceptions et des actions. Il s'agit toujours comme le dit Wil Swanson, pratiquant Alexander et ex-danseur de la Cie Trisha Brown, de "travailler non pas avec ce que l'on connait comme nous le faisons d'habitude, mais avec cette idée d'aller et de faire avec ce que l'on ne connaît pas"[559], commente-t-il, lors d'un cours où il avait proposé, la veille, aux danseurs de vaquer à leurs occupations quotidiennes, en essayant à chaque geste de le débuter sur un inspir, ou, deuxième proposition de travail pour une journée", en essayant de prendre conscience, tout le jour, de l'articulation des jambes et du bassin. "Pénétrer dans l'inconnu"[560] (formule de Steve Paxton, et largement utilisée par les danseurs improvisateurs[561]) consiste non pas tant à produire du nouveau ou de l'inédit qu'à sentir, à percevoir autrement et donc à agir autrement (que dans le champ connu des habitudes culturelles et personnelles). Tranformer le connu et le donné en inconnu revient à assister aux processus de la transformation du monde, processus global aperçu par ses infimes et imperceptibles transformations.

La pratique du petit mouvement ou la pratique de "l'immobilité" surtout pendant une longue durée, comme le propose les exercices de méditation des pratiques orientales, tend à favoriser la perception des infimes mouvements corporels qui investissent sans cesse le corps vivant, c'est-à-dire, en d'autres termes, la perception de ce que les physiologues appellent la "motilité". Mais, cette perception de la motilité n'est pas sans changer la conception de la mobilité elle-même (comme le mode de corporéité et le mode de pensée). Lorsque Hervé Diasnas, dans une approche taoïste, propose à des danseurs, d'une part de remplir un verre d'eau à ras bord et d'autre part de se déplacer le verre à la main sans en faire tomber une goutte, une logique de corporéité et de pensée, proche de celle générée par la "cérémonie du thé" orientale, investit les corps. Le "macro-mouvement" devient aussi précieux que les petits mouvements de cette eau devenue précieuse ; sa mobilité est en devenir-motilité, et de la même façon, la motilité

---

559 Wil Swanson, Propos recueillis au cours d'un stage organisé par le Creuset à Lyon, en Mars 1996.

560 Steve Paxton, Being Lost, Nouvelles de danse N°22, Hiver 1995, Bruxelles, p 63.

561 Voir les interviews de danseurs improvisateurs qu'a effectués Agnés Benoit où l'emploi du terme "d'inconnu" est très fréquent, Créateurs de l'imprévu, Nouvelles de Danse N°32-33, 1997, ContreDanse.

est en devenir-mobilité : l'une devient fonction de l'autre. Dans cet exercice (comme celui largement pratiqué du déplacement avec un objet sur la tête), ce n'est pas, bien sûr, le "mouvement" envisagé comme un déplacement dans l'espace, ni même son rythme qui sont à éviter, mais bien le mouvement brusque qui ferait déborder l'eau du verre, la saccade qui ferait tomber l'objet de la tête… c'est-à-dire, en terme labanien, tout type de mouvement qui se donne dans un flux tremblé ou contrôlé, ainsi faire advenir la corporéité fluide. Dans ce projet, le mouvement ne peut plus être envisagé comme une juxtaposition de positions arrêtées mais comme un flux ; il ne peut plus être conçu dans une lutte avec la donnée gravitaire mais dans un consentement au poids et au déséquilibre instable. La com-préhension du "petit" s'associe aussi avec une relation pondérale sur le mode de la douceur, de la légèreté et de la densité. Autre création du temps, aussi, devenu "durée" ou "flux". Autre création de l'espace devenu volumique et dense.

La précision du geste se fait finalement en rapport avec la préciosité accordée aux corps et à la matière en général. Nous sommes ici dans l'ordre du mouvement-bijou, du corps-bijou, de l'objet-bijou… tel le geste d'un joaillier qui aborde son ouvrage. La pierre est en devenir-joaillerie car le joaillier est en devenir-bijou, ses mouvements délicats, doux, fins, précis seraient impossibles autrement. Trisha Brown, dont la danse est déjà infiniment précieuse, demande à deux des danseurs participant à la création de M.O (Diane Madden et Stanford Makishi) de construire, à partir de la totalité de la pièce, un résumé contracté en quelques dizaines de seconde qu'ils ont nommé " the jewel". La logique cristalline du geste aisthétique suppose toujours de concevoir ce toujours plus petit bijou taillé dans le grand.

Dans la danse contemporaine française, le "petit" sensible est souvent lié à "l'initiation", au "commencement", à "l'impulsion", à la "préparation" du macro-mouvement. Nous avons vu que Hubert Godard parle à ce titre de "pré-mouvement". Mais, selon nous, cette conception du "petit" s'inscrit ici dans une certaine musicalité ou temporalité qui tire sa logique d'une conception séparant le début, du milieu et de la fin du mouvement. L'initiation du mouvement se trouve liée avec un commencement intensif (im-pulsion et micro-mouvement), le milieu avec une suite extensive (ex-pulsion et macro-mouvement) et la fin avec un ralentissement renvoyant avec un autre commencement intensif. Dans cette musicalité corporelle, il peut sembler que les potentialités du "petit"

présentes dans "l'initiation" sont comme abandonnées dans l'extension. Or, le "petit" mouvement ne se légitime que s'il se trouve littéralement et constamment au cœur du "grand" (ou au cœur de toute quantité d'amplitude), ce, exactement comme une initiation sans cesse réitérée. C'est pourquoi nous pensons que la notion de pré-mouvement tend, en raison de sa seule terminologie inscrivant des notions d'antériorité et de postériorité, à rendre compte, malgré le contenu plus large et neutre que lui associe Hubert Godard, d'une esthétique et d'une pensée spécifique du mouvement. Cette logique, comme nous en avons repéré une infime tendance dans la danse d'Odile Duboc, ondule entre une intériorité sensible et une extériorité active. Dans cette logique que nous avons dite "poétique", la sensation n'est pas "passante" mais intermittente. L'avènement d'un geste sensible qui commute l'intérieur et l'extérieur, l'avènement d'un geste qui place l'initiation (et la sensation) en son cœur comme en son "milieu", apparaît comme un "instant" éphémère… "événement" exceptionnel qui advient dans les moments de "virage" entre la fin d'un geste et le début d'un autre. Sur ces pointes acméïques du mouvement ondulatoire, une logique aisthétique pointe son nez sans pouvoir perdurer. Là, la puissance conférée au "petit" n'est plus un bijou en transformation processuelle mais un véritable trésor… un trésor trouvé/perdu.

Le petit, c'est aussi, plus communément, le "petit geste"… comme les chorégraphies de Dominique Bagouet ou de Daniel Larrieu en sont riches comme autant de préciosité : petits gestes des mains, des doigts, des yeux ou infime mouvement d'un corps se propageant dans un costume léger et ductile ("L'ascension du Mont Ventoux" sur le texte de Pétrarque, de Daniel Larrieu). La chorégraphie est conçue comme une broderie. Les chorégraphies de Trisha Brown recèlent aussi de ces "petits gestes" mais, chez Trisha Brown, les petits gestes ne sont pas dégagés pour eux-mêmes : mille petits gestes comme le ferait une enluminure, composent le "grand" geste ; les petits gestes sont constitutifs du grand et "passent", fluides, tout autant que lui. La logique aisthétique est réversive encore dans ce domaine : le petit est dans le grand et le grand est dans le petit… préciosité et infini du cristal. Selon Deleuze, la "monadologie" de Leibniz des infimes particules de perception, trouve, dans le monde contemporain, sa pensée dans une "nomadologie" baroque. Dans ces termes, nous pourrions repérer des chorégraphies nomades et baroques : celles qui jouent un "style concertant". Il s'agit alors d'entrevoir

cette liaison entre la perception de l'infime ("monadologie"), la fluidité ("nomadologie") et la "concertation". Comme le suppose la logique de la Danse Contact Improvisation, le "petit" (la "petite danse" de Steve Paxton) a cette propension à faire advenir une prépondérance de "l'avec", du "en concert" ou du "de concert". Le petit en attirant l'attention sur les infimes détails suppose une perception du corps qui ne peut advenir sans une perception du monde et surtout de leurs rapports : un *con-sensus* exactement. La préciosité accordée au monde débouche directement sur le "style concertant" comme sur la concertation même. Etre précieux signifie être précis et être précis consiste à con-sentir. La logique aisthétique suppose le con-sensus, la concertation, la com-préhension, la (bien)veillance (de l'ordre de la bienveillance et de la com-préhension d'un parent avec son "petit").

2) Le lent

"L'élaboration d'un programme pédagogique devrait privilégier la lenteur dans la demande des précisions formelles du geste"[562] (Hubert Godard). La lenteur est un outil précieux pour remettre en cause le temps de Chronos au sein du mouvement. Les pratiques orientales utilisent ancestralement la lenteur pour dépasser la "fragmentation du mental", comme le dit Hervé Diasnas. La "fragmentation du mental" est relative à une attitude rationnelle qui suppose aussi une fragmentation du geste. Le lenteur est convoquée pour faire advenir un "liant" qui fasse courir la pensée autant que le mouvement. Dans son "travail sur le sensible", Hervé Diasnas propose cet exercice qui consiste à ouvrir le plus lentement possible une main au poing d'abord fermé. Cet exercice est intitulé "La fleur ouvre ces pétales". Son effectuation est souvent difficile tellement la main, le bras constituent, comme parties distales, des membres sur-utilisés habituellement dans la vitesse et le mouvement saccadé, haché par les diverses actions pour lesquelles ils sont utilisés. La lenteur est un élément important dans le "travail des sensations" dans la mesure où elle apparaît souvent, dans un premier temps, corrélative du mouvement "conscient" ou senti. Sentir ou prendre conscience d'un geste tend, en mettant l'accent sur le processus même du geste plutôt que sur son résultat, à le ralentir. Il y aurait comme une association référencée entre le ralenti et l'apparition de la teneur,

[562] Hubert Godard, A propos des théories sur le mouvement, Marsyas N° 16, Op. Cit.p 22.

de la texture de la matière même de ce qui est en mouvement, entre le ralenti et la "conscience". On le constate, d'ailleurs, au cinéma, où le ralenti (ou même l'arrêt sur image) constituent des ruptures fortes du déroulement de la conduite active, et sont propres à retenir l'attention sur tel moment en n'en conférant un sens que l'enchaînement des actes (comme du mouvement linéaire de la pellicule) aurait dissous. Parce que le ralenti, au cinéma et aussi en danse (comme le font significativement Bouvier-Obadia), met l'accent sur le processus du mouvement, parce qu'il tend à "dilater" le temps, il a tendance à réinvestir de la souplesse, de la douceur voire de la sensualité ou de la légèreté au mouvement[563]. Nous sommes ici dans un ordre catégoriel où une quantité de mouvement (lenteur) correspond à une signification (sensualité), signification qui correspond elle-même à un état de corps. Il s'agit alors, dans les pratiques corporelles, d'utiliser ce régime corporel-sémique, non pas pour le relégitimer, mais pour justement le détourner de la raideur de ses significations. Il est certain que l'entrée dans une logique processuelle du mouvement est favorisée par la lenteur. Comme le petit, le lent est opérationnel pour mettre un jour une qualité, une logique de mouvement, mais celle-ci, une fois investie, peut opérer sur toute l'échelle quantitative des vitesses possibles. Ainsi, l'on peut envisager un mouvement sensuel très rapide. La danse de Trisha Brown est justement souvent en pleine vitesse tout en gardant ces qualités de douceur, de sensualité et de légèreté. La lenteur comme outil a cette propension à faire émerger une autre conception du temps : un temps non-linéaire, non-homogène que nous avons dit proche de la durée de Bergson, un temps expansé, courbé, dilaté, volumineux tant il se confondrait avec le temps de la matière elle-même, un temps processuel suivant le processus des transformations hétérogènes de la matière. Or, et nous le constatons dans les travaux chorégraphiques, la lenteur a aussi une tendance "unifiante"[564], unification que nous désignons, par contre, comme un piège dangereux. La lenteur a un pouvoir "liant", fluidifiant. Comme le dit Hervé Diasnas, l'effectuation d'un mouvement dans la lenteur nécessite de "mettre de l'huile" entre les divers segments corporels. Or, ce

---

563 A l'inverse, l'accéléré, au cinéma, se basant sur des intervalles de plus en plus petits, contractant le temps et accentuant l'issue d'un mouvement, tend à rendre le mouvement mécanique, dur et lourd. Néanmoins si l'accéléré est à peine sensible, c'est plutôt de la vivacité et de la détermination qui s'en dégage.

564 Pour exemple, Danis Bois, chef de file du "Mouvement corporel éducatif" fait du "travail de la lenteur, une priorité dans tout exercice" et parle, en effet, d'une "constance de la lenteur qui lui confère une haute qualité d'unification". Danis Bois et Eve Berger, Le fondamental en mouvement, Le souffle d'or, 1995, p 66.

pouvoir liant de la lenteur peut, s'il n'est pas considéré comme un simple moyen vers, se faire l'hypostase d'une certaine "unité retrouvée". A une homogénéité du temps-ligne droite, se substitue alors une autre homogénéité qui serait celle du temps-cercle ; toutes deux appartenant, selon nous, à une logique mortifère du non-mouvement. A une divisibilité coupante, se substitue dangereusement l'hypostasie de l'indivisibilité. Or, nous avons vu combien il était important de comprendre le concept de "fluidité" non pas comme une indivisibilité mais comme une possibilité de division sans séparation. Le mouvement lent et "a-rythmé" ne devrait être qu'un moyen d'accéder à un mouvement fluide fait de rythmes divers, eux-même lents ou rapides. Il y va ici d'une autre définition du rythme : non pas d'un rythme qui coupe et opère par césures temporelles, non pas encore d'un anti-rythme homogénéisant et unifiant, mais d'un rythme fluide qui opère des différenciations sans séparation, un rythme concertant.
Plus généralement, il semble important d'opérer une différenciation conceptuelle entre l'unité et la *globalité*. Le mouvement fluide est un mouvement global, dans le sens où il tisse des liens locaux, fait des plis locaux, tandis que le mouvement "en quête d'unité" tend, lui, à vouloir lisser tous les plis, à réduire leurs reliefs… plus même, à colmater, dans une recherche de "plénitude", tous les petits espaces de jeu constitutifs de toute texture. Le mouvement fluide n'est pas, en dernière instance, un mouvement lisse ; il est véritablement une texture, un tissu qui construit sa texture en rapport avec le vent de "ce qui advient" ; sa logique processuelle ne peut qu'être "chaotique". La logique aisthétique nous fait déboucher encore sur une autre conception de la musicalité investie non seulement d'une polyphonie mais aussi d'une polyrythmie.

3) Le courbe, la spirale.

La danse contemporaine n'a cessé de privilégier la dimension de la diagonale, de faire vaciller la stabilité de la verticale et de l'horizontale, de mettre l'accent, par la diagonale, sur le déséquilibre et l'instabilité des corps. La diagonale d'un corps en marche, le penché constant d'un corps en vie… Doris Humphrey exprimant que la vie et la danse forment un "arc entre deux morts" : la mort verticale et la mort horizontale[565]. Ce choix

[565] Doris Humphrey, Construire la Danse, Editions Bernard Coutaz, Paris, 1990, p 10 et p 122 : "Chez l'animal humain, la marche est le phénomène-clé de la chute et du rétablissement, ma théorie du mouvement - soit l'abandon à la gravité, et le rebond. Toute la vie fluctue entre la résistance et l'abandon à la gravité. (…) Il y a deux points immobiles dans la vie physique : le corps debout sans mouvement dans lequel les milliers d'ajustements nécessaires pour le maintenir debout sont invisibles, et l'horizontal, l'immobilité finale. La vie et la danse existent entre ces deux

pour la diagonale des corps est consubstantiel à une importance accordée au poids du corps, à sa chute et à son rétablissement, mais aussi à sa consistance, son ampleur, son volume, sa densité. Dans l'icosaèdre labanien, le danseur explore non seulement toutes les directions diagonales possibles mais aussi, parce que son corps retrouve du volume et de sa matière pluri-dimensionnelle, se désigne, par son poids et les textures de son corps, créateur d'espace. La compréhension de la diagonale débouche directement sur une compréhension de la dimension "courbe" ou "spirale" qui relatent, mieux que la "diagonale", des notions d'épaisseur, de pluri-dimensionnalité présentes dans cette pensée du poids du corps en équilibre instable. Là, l'espace se trouve directement lié au poids, à la matière des corps et à la façon dont ils jouent avec la pesanteur. Finalement, les danseurs font dans la sphère corporelle la même révolution qu'Einstein dans la sphère scientifique : Einstein s'insurge contre l'idée d'un espace et d'un temps absolu, contre l'idée de l'existence indépendante de l'espace et du temps qui s'exprime de telle façon que si la matière disparaissait, seul l'espace et le temps resterait. Ainsi, à un espace-temps absolu, il substitue, par la théorie de la Relativité Générale, l'idée d'une "matière-espace-temps".[566]. La matière va distordre, déformer, "courber" l'espace-temps : la matière devient elle-même créatrice d'espace et de temps et ne peut en être séparée. De la même façon, les danseurs, contractant le poids de leur corps, sa matière pondérale, n'entrent plus dans un espace-temps donné et absolu mais sont, eux-mêmes, générateurs d'un espace-temps, en liaison directe avec leurs textures corporelles. Ces correspondances pour dire combien la notion de "courbe" ou de "spirale", si présente dans la danse contemporaine, dépasse, en substance, la seule considération graphique de la forme des mouvements, et s'exprime dans une dimension philosophique et éthique. A un "corps" métré, quadrillé par des verticales et des horizontales ou des points de fuite pré-existants avant même qu'il n'apparaisse, se substitue une "corporéité" créatrice d'espace-temps par la considération d'un corps devenu matiéré, pesant et courbé. Comme le dit Laurence Louppe, "De Wigman à Limon, à Trisha Brown, la spirale dit le

---

points et ainsi forment cet arc entre deux morts". p 122.

[566] John Gribbin, A la poursuite du Big Bang, Flammarion, Paris, 1992, p 117.
"La Relativité Générale décrit la matière aussi bien que l'espace et le temps. Elle nous donne en fait la matière-espace-temps, bien que je n'aie jamais vu ce terme utilisé comme tel. (N.D.T : C'est maintenant le titre d'un ouvrage de Spiro et Cohen Tanoudji édité chez Fayard)".

refus d'un corps se constituant d'un bloc, habitant un seul plan comme affirmation d'un corps arrêté dans un espace établi"[567]. Le courbe exprime l'idée d'un déséquilibre du corps comme de la pensée.

Dans ce contexte, comme les notions de "petit", de "lent", les notions de "courbe" ou de "spirale" sont des dimensions quantitatives, graphiques susceptibles d'opérer comme des outils importants pour pénétrer dans cet autre régime qualitatif des corps. Le trajet en courbe, la courbure d'un membre ou du corps peuvent susciter (plus qu'un trajet rectiligne ou un mouvement à la forme linéaire ou brisée) l'avènement d'une corporéité dense, souple et flexible. La simple pensée de la courbe dans un mouvement apparemment linéaire, comme un bras tendu à la seconde, lui ôte sa rigidité et son exiguïté spatiale. C'est que le mouvement conçu "directement" pour reprendre la terminologie labanienne instaure la création d'un espace-plan, d'un espace plat, bi-dimensionnel, inconsistant et absolu donc, en liaison directe avec une utilisation "volontaire" des muscles périphériques. Dans le contexte chorégraphique, le courbe est lié à un certain "lâché" pondéral faisant fondre la "fermeté" ou la rigidité des corps ainsi que leur platitude "formalisante". La "souplesse" ou la "flexibilité" des corps qu'investit la notion de courbe ou de spirale est alors à comprendre, non pas dans leurs possibilités quantitatives articulaires ou musculaires (performances physiques), mais dans leur propension à créer des consistances corporelles diverses comme des espaces différents. Faire muter l'espace coïncide avec faire varier les tonicités. L'espace, comme la tonicité du danseur, entre dans un régime mutationnel. Dominique et Françoise Dupuy, comme beaucoup de pédagogues (nous l'avons vu avec Odile Duboc) insistent sur des bras ou des jambes tendus qui ne bloquent pas les articulations ou qui ne soient pas en constante tension musculaire. En plus de l'aspect prophylactique, ces consignes visent finalement à susciter une dimension de transformation tonique constante à l'intérieur des membres, transformation qui sera génératrice de création d'espaces du mouvement. Or cette "vie" des bras, des jambes, de la colonne ou du corps global peut trouver dans une "pensée de la courbe ou de la spirale" un outil important. La rondeur pensée dans les membres d'une simple arabesque lui apporte de la consistance charnelle, de l'épaisseur en mutation.

---

[567] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 202.

Plus épaisse et tournoyante, est encore la dimension de la spirale. La spirale exprime encore davantage que la courbe, l'idée de la pluri-dimensionnalité et de la constante perte d'équilibre : expression d'un cercle sans centre qui connaît sans cesse une perte d'équilibre. Abondamment utilisée dans le monde chorégraphique contemporain, elle revêt une importance des plus subtiles lorsqu'elle est pensée, dans la lignée de la "motion" de Nikolaïs, dans l'intérieur corporel. Comme le propose Dominique Petit dans de simples exercices en station debout, la pesanteur et la force de réaction des sols ne traversent plus les corps verticalement mais circulent en spirales. Le corps le plus droit en apparence est habité par d'infinis tourbillons, il s'enroule et se déroule et crée le souffle du vent spiralé qui circule en lui.

On fera tout de même une importante distinction entre le recours à la courbe et à la spirale et le recours à la sphère ou au cercle. Le cercle est une figure en tout point symétrique, ayant un centre unique et pour lequel le parcours de point en point décrit toujours la même figure. Le cercle, en tant qu'il revient au Même est la figure par excellence de la métaphysique antique à la recherche de l'immuabilité de l'Etre. "Ce qui est circulaire est éternel, ce qui est éternel est circulaire"- Aristote. Nous sommes ici dans une pensée anti-héraclitéenne à l'opposé d'une conception de l'équilibre instable et de l'altération. La quête de l'unité ou de l'harmonie plus spécifiquement investie par les formes circulaires nous fait sortir de la logique aisthétique ambulatoire et mutationnelle pour celle idéaliste de la mobilisation et de l'organisation. La rondeur du cercle ou de la sphère cache alors des "lignes de segmentarité dure"[568] impliquant des dispositifs normatifs de pouvoir, selon l'expression de Deleuze. Le cercle autant que la ligne droite lorsqu'ils investissent les corps sont les figures par excellence qui peuvent leur faire perdre leur propre poids, leur propre temps et leur propre espace.

Comme le dit Laurence Louppe, les courbes, spirales "ont de commun qu'on ne peut les décrire comme forme extérieure à la modification du tonus, au "lâcher" pour reprendre la terminologie d'une Stéphanie Aubin. Qui se jette tendu dans le curviligne restera toujours dans la forme, en-deçà de toute sphéricité, et ne deviendra pas cette onde mouvante que la circularité de l'espace peut absorber"[569]. Néanmoins, l'utilisation de

---

[568] Gilles Deleuze, Dialogues, Op. Cit. p 151.

[569] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 203.

mouvements courbes ou spiralés peut plus sûrement que l'utilisation de mouvements au graphisme linéaire (ou même circulaires), nous faire pénétrer dans ce régime aisthétique et créateur d'espaces hétérogènes… ce qui explique, bien entendu, que "cette spirale ne cesse de se propager à travers le temps de la danse contemporaine, comme la flamme d'une torche sans cesse à rallumer"[570] - Laurence Louppe.

[570] Laurence Louppe, Idem, p 202.

Les outils liés à la symbolique d'une typographie corporelle.

Le corps culturel ou symbolique n'est pas absent du corps du danseur. En même temps, le corps du danseur est le corps certainement le mieux placé pour troubler, déjouer ou renverser cette symbolique. La physiologie scientifique ou la bio-mécanique assigne à chaque partie corporelle une fonction et un mode de relation avec les autres parties du corps. Au sein même de ces sciences du corps humain qui se veulent les plus objectives et les plus neutres possible, il y va d'une signification spécifique du corps et de ses parties. L'exemple le plus frappant et relatant une découverte relativement récente, est le sens assigné au cerveau droit et au cerveau gauche. L'hémisphère gauche serait le cerveau du rationnel, de l'intellect, tandis que l'hémisphère droit serait lié à l'affect, à l'intuition. Ainsi, entend-on souvent cette assertion pseudo-réelle que les artistes développeraient l'hémisphère droit de leur cerveau et ses aptitudes. Nous serons des plus sceptiques sur ces affirmations qui, selon nous, ne font que reporter l'opposition de deux termes incompatibles qui est déjà à l'œuvre sur d'autres plans :

- haut/bas du cerveau : différenciation entre les couches inférieures du cerveau, dites sous-corticales (système limbique lié à la part émotionnelle et système rhinique lié à la part instinctive, correspondant à l'activité végétative du système nerveux) et la couche supérieure intitulée "néo-cortex" liée à l'activité et au système nerveux volontaire ;

-avant/arrière : les couches postérieures et antérieures du cerveau font l'objet de ce même traitement symbolico-fonctionnel sur le mode binaire (intelligible/ sensible platonicien).

Il ne manquait donc à ce traitement dichotomique que l'axe latéral, dégagé dernièrement par les concepts d'hémisphère droit et gauche. Nous pouvons dire que cette latéralisation du cerveau a cet avantage conséquent de déconstruire la symétrie latérale assignée communément à l'ensemble corporel. Cette asymétrie fonctionnelle peut ainsi nous amener, entre autres, à concevoir que notre œil droit puisse fonctionner différemment de notre œil gauche, qu'il puisse exister, encore, par exemple, une latéralité dans notre audition…[571].

---

[571] Alfred Tomatis parle aussi de deux voix, la droite "modulée, aisée, timbrée, fluide, percutante, pénétrante même, riche en fréquences élevées ; tandis que la voix gauche est et reste plate, pauvre, sans aucune modulation, sans timbre, sans vibration". A. Tomatis, La libération d'Œdipe, E.S.F, 1972, p 105 ; cité par M.Bernard, L'expressivité du corps, Op. Cit, p 318.

Cette dichotomisation générale du cerveau est transférée sur l'ensemble des parties corporelles : il y a donc des parties du corps liées au système nerveux automatique ou végétatif (entendons cerveau droit, inférieur ou postérieur) et d'autres liées au système nerveux para-sympathique ou volontaire (cerveau gauche, supérieur ou antérieur). L'activité des viscères relève alors par excellence du système nerveux végétatif, tandis que l'activité musculaire est plus fréquemment reliée au le système nerveux volontaire par l'entremise des muscles dits volontaires.

Toujours dans la sphère de cette même dichotomie, la bio-mécanique distingue aussi deux types de muscles concourant à la motricité : la chaîne musculaire profonde ou tonique (fibres rouges) qui gère la stature anti-gravitaire (muscles à l'activité réflexe et non accessibles par la volonté) et la chaîne musculaire périphérique ou phasique (fibres blanches) qui permet le mouvement volontaire. Ainsi, "en fonction analogique avec les trois fonctions cérébrales de Mac Lean", Hubert Godard repère trois niveaux de lecture du mouvement : "La motricité, volontaire, émanant du cortex, se jouera sur la musculature périphérique (phasique) et l'abstraction du geste. La motion sera donnée par la part é-motionnelle due à l'activité limbique. La motilité, assujettie aux zones archaïques du cerveau, montrera l'état de notre système anti-gravitaire dans le geste. Ces trois niveaux fonctionnent de manière intriquée, avec des boucles et effets retour mais sont visibles dans l'analyse qualitative du geste"[572]. Nous ne contestons pas cette réalité symbolique qui fonctionne aussi comme une symbolique réelle dans les corps mais nous insistons sur le fait qu'une mise au centre, conceptuelle ou corporelle, de "l'intrication" des couches repérées ou de l'inclusion de l'un des termes dans l'autre, revient, à terme, à déconstruire véritablement les distinctions premièrement opérées, à bouleverser les modes de la logique distinctive, à rendre les termes inadéquats et donc confère implicitement à changer les termes eux-mêmes. Thomas Hanna, créateur de la revue scientifique "Somatics" et disciple de Feldenkrais, souligne que l'aptitude du pratiquant Feldenkrais, du danseur et du musicien à "déceler à l'instant les changements dans le mouvement, les prémices de tension, les empressements ou les "épaississements" d'harmonie, est précise, exacte et instantannée" et demande donc de considérer que "les fonctions hémisphériques droites soient les mêmes que celles de

---

[572] Hubert Godard, A propos des théories sur le mouvement, Marsyas N°16, Décembre, 1990.

l'hémisphère gauche en termes de précision, d'exactitude et d'instantanéité"[573]. Or, introduire du sens assigné au cerveau gauche dans le cerveau droit, revient à changer radicalement leur sens et leur mode de relations, et ainsi, confère à ne pas laisser la distinction première intacte. Le recours aux distinctions neuro-physiologiques ne peut plus donc être véritablement pertinent dans une pensée radicale de l'intrication. La pensée d'un cerveau droit-gauche trouve souvent une analogie rapide avec la conception Yin-Yang de la pensée taoïste. Or, nous aimerions insister brièvement sur le fait que la dichotomisation apparente entre le yin et le yang n'en est pas une, tellement la conception taoïste est fondée sur une pensée inclusive et réversive : au cœur de la partie obscure, se trouve une partie lumineuse, et inversement. Par cette inclusion, le Yi King, livre par excellence de la pensée taoïste, contient non pas deux modes de corporéités ou de pensée (yin, yang), à quoi on veut souvent la réduire, mais bien 64, qui s'incluant les unes les autres ouvrent sur une pensée ou une corporéité transformative et mutationnelle. La danse de Trisha Brown nous a intéressé justement par sa structure réversive et inclusive : Trisha Brown met de l'arrière dans l'avant, du bas dans le haut, du cerveau droit dans le cerveau gauche, des fibres musculaires rouges dans les fibres blanches et inversement… tissage. Sa danse, mais aussi celle générée par la logique de la Danse Contact Improvisation fait exister l'intuition volitive ou la volition intuitive, pensée qui change la nature et les fonctions des parties corporelles elles-mêmes ; pensée qui change la conception du corps et du monde. Lorsque l'intrication ou le devenir-X est mis au centre (comme nous l'avons dit au sujet des "croisements" sensoriels), nous débouchons sur une conception autre du corps, et donc sur une autre corporéité. Comme le dit, avec excellence, Laurence Louppe, "l'anatomie humaine, et même les fonctions élémentaires du corps, ont été re-visitées, parfois détachées ou détournées par la danse contemporaine, afin de convoquer, au delà de la figure admise et reconnaissable, tous ces autres corps possibles, ces corps poétiques, susceptibles de transformer le monde à travers la transformation de leur matière propre"[574]. Mais, avant d'entrer dans cette logique de corporéité et de pensée autre, nous pouvons, en nous basant sur le caractère effectif c'est-à-dire symbolique et réel de cette grille de lecture anatomique du corps,

---

573 Thomas Hanna, "Moshé Feldenkrais : L'héritage silencieux", Somatics. Automne-Hiver 1984-95, Texte traduit dans le Bulletin APMF Hiver 1995, p 35.

574 Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 66.

dégager les éléments corporels qui auraient cette propension à faire advenir sa réversion et sa mutation.

1) L'arrière.

Considérer l'arrière du corps est hautement opérationnel dans le sens où justement l'arrière est "mis en avant". Le travail du dos est un élément constitutif de toute la danse contemporaine. Néanmoins, bien souvent, au lieu de considérer que l'arrière du corps puisse être aussi un lieu de projection en arrière, il se "met en avant" dans le sens où il coopère avec une corporéité généralement frontale. Le caractère profondément opérationnel de la technique Alexander est de mettre en œuvre dans le corps une véritable *pensée de l'arrière* : pensée de l'arrière de la tête au niveau de l'articulation de l'arrière du cou qui remodélise toute la corporéité. Dans la même logique de pensée, Trisha Brown dit s'intéresser à ces parties arrières habituellement négligées : l'arrière du corps, comme nous l'avons vu, avec le solo entièrement de dos If you coudn't see me ou plus localement "l'arrière du genou par exemple"[575]. Faire exister l'arrière du corps (en posant par exemple la main sur le sacrum ou même une partie quelconque du dos d'un partenaire qui marche en avant, comme il l'est souvent proposé dans les ateliers de danse contemporaine) permet l'accés à une "sensation d'épaisseur ou de volume du corps", comme le disent les danseurs ; nous dirons à une voluminosité. (En insistant, par ce terme comprenant aussi celui de "luminosité", sur ce fait, qu'une activation de la musculature profonde dorsale correspond aussi à une activation des terminaisons nerveuses optiques qu'elle contient).

La corporéité se donnera alors cette possibilité d'avoir un mouvement projectif de l'arrière en arrière (et, à terme de toute part). Le théâtre Nô et l'ensemble des techniques théâtrales-chorégraphiques orientales vont même jusqu'à concevoir cette autre face du mouvement, dans une règle scénique : ce que Barba appelle la "danse des oppositions" : "L'acteur chinois commence toujours l'action dans la direction opposée pour la terminer là où elle doit aboutir. Suivant ce principe, si on veut aller vers la gauche, on commence par aller vers la droite et soudain on se tourne pour aller vers la gauche. Si on veut se baisser, d'abord on se soulève sur la pointe des pieds, puis ensuite on se baisse"[576].

---

575 Trisha Brown, in Lise Brunel, Op.Cit.

576 Voir à ce propos Eugenio Barba, Nicolas Savarese, L'énergie qui danse, Bouffonneries N°32-33, ISTA, 1995,

En dehors de cette convention scénique qui pourrait apparaître bien systématique, il s'agit ici fondamentalement de mettre au cœur de tout mouvement qui va vers, une dimension d'éloignement de. Un mouvement qui se déplace vers l'avant, comme, par exemple, une avancée en marchant, suppose alors une pensée de l'arrière et donc un mouvement projectif de ce qui s'éloigne de. Le danseur et l'acteur oriental créent un espace volumineux justement parce qu'ils pensent et effectuent leurs mouvements dans un espace non-frontal, non uni-directionnel. Il ne s'agit pas, ici, tant d'"opposition" contrariante (mouvement-déplacement vers l'avant et, en même temps, mouvement "imaginé" vers l'arrière), ni même d'une "résistance" entre deux pôles, d'une activité paradoxale (geste affectif ou poétique), mais bien d'une affirmation double : je vais vers et je m'éloigne de.

Mettre du "sens" de l'avant en arrière, c'est considérer que l'arrière puisse se projeter. Mettre du "sens" de l'arrière en avant, c'est alors aussi inclure au sein même de la projection un certain retrait, une certaine "distanciation". Dans cette inclusion, la projection en avant (souvent dite "excessive" et correspondant généralement à une avancée de la cage thoracique provoquant l'accentuation de la lordose lombaire, appelée autrement "lordose de l'arrogance") est non pas "amoindrie", mais change profondément en nature. Nous avons affaire à un autre type de "projection". A une projection frontale, arrogante, compétitive, uni-directionnelle, appropriatrice et exclusive se substitue une projection humble, multi-directionnelle, reliante et différentielle. Le mouvement qui se projette (en avant, en arrière ou ailleurs), n'est plus une "prise sur", une appropriation excluante de l'énonciation de l'ordre de la logique manipulatrice du geste-usage (il n'est même pas, encore, relatif à un contraire que serait une anti-projection frontale, une non-prise de parole, un retrait en arrière entraînant alors, corporellement parlant, une "cyphose de l'humilité", caractéristique corporelle, pour nous, d'un geste-usé). Il est une projection se fondant sur une relation différenciante et connectante parce qu'elle implique la mise en jeu d'un espace devenu entièrement sensible, dans la multiplicité de ses directions possibles. Nous nous pencherons ultérieurement sur les diverses caractéristiques et les conséquences de cette "projection". Nous voudrions insister ici

---

Chapitre "Opposition", p 150-159.

sur le caractère opérationnel de la dimension "arrière" pour faire changer la dimension "avant" et la conception de la "projection" en général.

2) Le bas

Le bas du corps comprend très généralement les parties basses du corps du bassin aux pieds (parties reliés à la Terre) tandis que le haut du corps inclut la partie supérieure du torse, la tête, les bras jusqu'aux mains (zone haute généralement reliée au Ciel). Le bas et le haut du corps reliés à la Terre ou au Ciel sont des lieux hautement symboliques. Déjà, Platon dans le Timée forgeait une tripartition bio-morphique et symbolique : la tête (centre de la réflexion et de la décision) ; le thorax (centre de l'émotivité et des passions) et le ventre (lieu de la digestion et de la reproduction). Comme le commente François Dagognet, les deux parties supérieures doivent "pouvoir communiquer, afin que soit assuré le commandement ou la régulation par les facultés supérieures (le cerveau) - mais seulement par un isthme (le cou) qui limite les échanges. Mais ces deux sphères doivent être protégées et donc isolées de la troisième, celle d'en bas, grâce à une barrière infranchissable, le diaphragme : si l'instinctif parvenait à la franchir, surgirait le pire trouble, la démence… fureur pulsionnelle (tant sexuelle qu'alimentaire, c'est-à-dire la voracité, l'accaparement ou la violence possessive)"[577]. Le bas du corps (des pieds au bassin contenant les organes de la digestion, de l'excrétion, de la reproduction) est certes dévalorisé dans la philosophie du Timée mais non franchement annihilé : "Platon plaide pour la vrai réconciliation du corps et de son âme. Il reconnaît cependant les difficultés de cette tâche, parce que, le plus souvent, ou bien l'organisme ne s'y prête pas, ou bien l'âme domine trop durement le corps… Il faut alors, soit par des exercices, soit par quelques prothèses rétablir l'équilibre et la concorde. La question revient toujours à trouver le moyen de favoriser l'unité et à lutter contre le divorce entre l'âme et son corps… "Il n'y a qu'un moyen de salut : ne pas exercer l'âme sans le corps et le corps sans l'âme" (Timée, 88 b)"[578]. Nous faisons ce petit aparté sur la philosophie platonicienne pour planter le décor morphologique et symbolique que nous pensons à l'œuvre encore aujourd'hui, dans beaucoup de conceptions du corps et dans les corps

577 François Dagognet, Le corps multiple et un, Collection Les empêcheurs de tourner en rond, Paris, 1992, p 23.

578 François Dagognet, Ibidem, p 25-26.

eux-mêmes. D'autre part, cette référence à Platon met l'accent sur le fait que les notions "d'équilibre" ou d'"unité" entre les étages (ici, plus proche d'une considération empiriste aristotélicienne, et que nous retrouvons dans beaucoup de théories du corps) ne remettent pas en question une certaine valorisation et suprématie du haut ainsi qu'une certaine dévalorisation, dépendance ou un caractère dit dangereux du bas.

Hubert Godard, dans une vision "aussi bien mécanique que relationnelle et symbolique", distingue deux centres corporels fondamentaux en relation avec la construction physique et symbolique du "moi gravitaire" : le centre "haut" ou "centre des bras" (en avant de la quatrième dorsale et qui est le centre de gravité de l'ensemble tronc, tête, bras) et le centre "bas" ou "centre des jambes" (point situé au niveau de la troisième lombaire, distribuant les jambes et constituant le centre de gravité de l'ensemble du corps). Ces deux centres ne sont pas sans rappeler ceux désignés par la danse moderne et expressionniste : le centre haut du sternum (lieu de la projection et de l'expressivité), le centre bas du sacrum (lieu de la force et de l'énergie motrice). Se basant sur une double conception bio-mécanique et psychanalytique de l'ontogénèse, Hubert Godard fait du centre haut, le pôle "orientateur" lié au geste autonome d"aller vers" : "lorsque l'enfant fait ses premiers pas, qu'il cesse de s'agripper et tend les bras vers quelqu'un qui lui tend les siens, nous assistons au début de l'autonomisation du centre cinétique de déplacement. Ce moment aura été préparé par une longue période de verticalisation du rachis dans la position assise… l'usage des bras, des mains ayant préparé la mobilité et l'information nerveuse qui permettra "d'aller vers " tout seul"[579]. Le haut du corps (et spécifiquement la tête, le regard, les bras, les mains) participe de la structuration symbolique du sujet, du mouvement intentionnel "d'aller vers". "La pratique de l'enseignement aux danseurs et musiciens nous amène à penser le point haut comme lié à l'énergie du père en rapport avec le temps, le rythme, le déplacement. Le point bas serait en résonance analogique avec la mère, l'espace, la qualité sonore, la pulsation". Nous pourrions franchir ce pas en disant que le centre haut relèverait, en terme lacanien, du "Nom-du-père", tandis que le centre bas participerait du "Désir-de-la-mère" (et c'est effectivement ce que nous pouvons constater par l'observation générale des modes de corporéités occidentales). Hubert Godard, alexanderien, fait

[579] Hubert Godard, Proposition pour une lecture du corps en danse, in Bulletin du CNDC N°6, Angers, p 10.

directement un "lien entre la liberté occipitale, la parole et l'existence symbolique du mouvement vers le haut". Tandis que "l'aller vers" permanent est implicitement acceptable, "le repoussé permanent finit souvent par fermer la voûte interne du pied qui est relié directement par la chaîne linguale au diamètre buccal et diminue ainsi le possible de l'expression orale". Aussi, même si cette valorisation est prononcée de manière implicite, des deux gestes fondamentaux que distingue Hubert Godard ("l'aller vers" et le "repousser"), "l'aller vers" est souvent valorisé dans la mesure où il dépasse la "problématique de la kinesphère maternelle", le corps de "l'aller vers" se faisant le passage, dans un premier temps, de la force descendante (gravitaire) permettant alors à la force de réaction ascendante de le traverser pour "aller vers" et parler. Hubert Godard met alors l'accent sur l'importance dans les cours de danse de rendre ces points haut et bas comme des carrefours circulatoires, des lieux de passage afin que les forces ascendantes et descendantes puissent traverser le corps sans que celui-ci s'y oppose, de trouver un "équilibre", "en naviguant dans ce champ bipolaire"[580].

Si nous pensons, comme Hubert Godard et aussi à travers lui, que le corps se doit d'être le passage d'un "double mouvement" ascendant-descendant, nous voudrions souligner le caractère déconstructeur de ce passage des flux pondéraux par rapport à la "structure" posée au départ qu'elle soit à consonnance mécanique ou psychanalytique. C'est qu'en effet, selon nous, cette "verticalisation" absorbante et passante débouche profondément sur une corporéité *kinesphérique*, *multi-dimensionnelle* où le repérage dichotomique et la logique fondée sur la verticalité ne sont plus de mise. L'intérêt de la lecture des corps d'Hubert Godard est de proposer une compréhension du corps où les structures organiques ne sont pas départies de leur dimension imaginaire et symbolique, ainsi d'aborder les gestes autant dans leurs dimensions motrices et mécaniques que symboliques. Néanmoins, le recours au paradigme psychanalytique tend à assigner à cette lecture un aspect "structurel" entraîné par la dimension normative de ce paradigme. En écho avec une nécessaire "structuration" psychanalytique et avec cette nécessité pour le sujet de faire avec l'Autre, Hubert Godard tend à privilégier le geste "aller vers" et donc les parties corporelles en liaison avec la sphère symbolique de l'Autre (regard, tête, voix, mains), c'est-à-dire globalement le pôle "haut" ; il insiste

---

[580] Hubert Godard, Idem.

alors sur le fait de se mettre "à l'abri de tout travail fusionnel" de l'ordre de la problématique maternelle lié au pôle bas. De même, il porte davantage d'intérêt à la technique Alexander qui met en jeu la liberté du pôle haut, tandis que, selon lui, "la référence privilégiée de Feldenkrais est la ceinture pelvienne". Or, même s'il est vrai que les moyens techniques investis d'une méthode à l'autre diffèrent et peuvent être plus appropriés pour certaines personnes que pour d'autres, la technique de Moshé Feldenkrais (aussi bien la méthode d'Alexander) investit la globalité du corps et on ne peut dire alors qu'elle relève expressément de la sphère basse ou de celle de "l'attaque"[581] (du "pousser"). La recherche de Feldenkrais corrobore et s'inscrit dans la continuité de la pensée d'Alexander : dans les deux cas, il s'agit de trouver un mouvement "avec" et non pas "contre". Hubert Godard est aussi des plus suspicieux envers les pédagogues qui opèrent "une dérive de cadre en travaillant à partir d'une composante corporelle privilégiée (peau, glande, etc) et de l'exploiter de façon fictionnelle. Penser que cela va donner une unité de style est parfaitement illusoire. Le plus grave, c'est qu'il y a absence de triangulation"[582]. Il est vrai que le travail de Feldenkrais accorde beaucoup d'importance à la position allongée, et une égale importance du bassin par rapport à la tête ; il est vrai que le travail de Bonnie Cohen revient (mais non pas seulement) à plonger dans cette sphère basse (humeurs, glandes, organes), zone que Platon avertit de ne pas franchir sinon au prix de trouver la démence. Or, l'acte de mettre en jeu les organes dans le mouvement diffère complètement du fait d'être pris par eux sans même comprendre cette emprise. Ce que peuvent trouver, au fond des organes, les pratiquants de BMC est, dans cet extrême dedans, un extrême dehors… L'enjeu nous semble là : non pas tant dans le fait de concilier deux termes mais dans cette possibilité de parcourir les extrêmes et de pouvoir les déployer également Il s'agit de comprendre et de dire le dedans-dehors possible même au sujet de l'alimentation, de la digestion, de la sexualité. Il y va davantage d'une démystification… de la mystification dont ils font déjà l'objet. C'est pourquoi la compréhension de la sphère basse (des pieds au bassin et à son contenu) nous apparaît opérationnelle : travailler longuement allongé au sol, travailler sur les organes, sur les

---

[581] Hubert Godard, A propos des théories du mouvement", Revue Marsyas N°16, Décembre 1990.

[582] Hubert Godard, Le corps du danseur, épreuve du réel, Art Press N° Spécial :2O ans, L'histoire continue", 1992.

glandes, sur les liquides ou même sur la cellule, permet d'appréhender, au sein de ce qui est considéré comme relevant d'une "pulsion de mort", une pulsion de vie… (plus qu'une "triangulation", une multiplicité en devenir)… une "alter-ation". Ce, au même titre que de comprendre que la traversée de la force descendante gravitaire est en même temps une traversée de la force ascendante, que l'une et l'autre ne sont finalement qu'un seul mouvement de circulation. Ces travaux constituent, selon nous, finalement la preuve qu'une certaine peur de tomber (de tomber par terre, comme de tomber dans la folie) a été conjurée. Plonger dans la terre pour voir le ciel ; plonger dans le ciel pour voir la terre.

Nous parlons ici dans le cadre chorégraphique. Nous ne tiendrions pas les mêmes propos dans le cadre thérapeutique où ce genre de travail "déséquilibrant" pourrait avoir des conséquences néfastes ou éphémèrement salvatrices, tellement, il est vrai que, dans notre contexte culturel, les organes, les glandes apparaissent réellement et symboliquement, comme le lieu de l'émotivité et des désirs refoulés. En matière de pédagogie, il y aurait donc, dans ce domaine d'investigation, d'importantes précautions à considérer, et leur non-considération pourrait, en effet, s'avérer dangereuse. Comme le prévient justement Hubert Godard, le travail sur les sphères des "origines" comporte ce danger direct de vouloir y coller, et de n'y faire qu'Un… mais cet écueil existe dans les travaux sur toutes les sphères corporelles, et peut, peut-être, être conjuré par le fait même de constater que même dans ces parties "originaires", dit en langage psychanalytique, l'origine ou l'Un échappe et se dérobe.

Notre propos vise à mettre en garde contre l'aspect codifiant que peut avoir le simple repérage expérimental des codifications présentes dans les corps. La théorisation d'Hubert Godard ou celle de Bonnie Cohen, (et aussi les divers propos tenus par les méthodes d'éducation somatique), malgré leur intérêt expérimental, contient toujours cet écueil d'une méta-codification, en tendant à assigner au bassin et à la tête, aux organes ou à la "structure" osseuse, par exemple, ou à des gestes spécifiques ("aller vers", "pousser") une signification d'ordre psychique ou symbolique, même si ces constatations ont une réalité physique et symbolique. Il nous semble important, d'une part de mettre l'accent sur le fait que ces repérages ne soient pas donnés comme des universaux, mais qu'ils se rapportent à des vérités fonctionnelles et contextuelles

(culturelles-personnelles). D'autre part, il nous semble encore très important que ce repérage physique et symbolique dans les corps ait ce projet prononcé explicitement de faire advenir ce qui ne serait plus repérable généralement, ce qui ne pourrait plus être de l'ordre du Re-Père (même si, alors, dans une pensée radicale de la réversibilité et de la mutation, nous devions en perdre toute "crédibilité scientifique"). Il s'agit donc d'insister plus que jamais, comme le fait plus scrupuleusement Hubert Godard, sur la nécessité de "faire bouger la grille"[583], d'entrer dans un "mouvement réversible". Il s'agit alors d'introduire le double mouvement d'orientation et de propulsion dans toutes les parties du corps et dans son ensemble. Mettre du sens des organes dans le sens de la charpente osseuse ; mettre du sens des os dans celui des organes ; faire, comme le fait la Danse Contact Improvisation, des mains, des zones de propulsion et des pieds, des orientateurs (des "gros orteils indexaux" comme le dit, de façon éloquante, Dominique Dupuy[584)]) ; faire du sens du regard une propulsion ; faire du sens du goût une orientation… tout cela contribuant, par le jeu des croisements et des inversions, de faire advenir une pensée du corps où la main, le regard, le pied, les organes, le cerveau sont autres. "Autres", dans ce cas, signifie que ces localisations corporelles ne cessent de s'altér-er, de changer de sens même si, à un moment donné, elles en ont un et un seul, même si, dans un mouvement (non pas d'hésitation mais) d'affirmation, elles prennent un sens qui n'exclut pas les autres (distinction sans séparation) : logique aisthétique. Prôner un "équilibre" physique et symbolique dialectique entre Ciel et Terre ou un croisement entre le "système organique" et la "structure osseuse" n'est heuristique que tant que ces localisations sont délogées de leur signification, voire de leur valorisation. Toujours, le croisement se doit de ne pas laisser intact les termes qu'il met en rapport… mais se doit de les déloger pour les inscrire dans le régime mutationnel. Le bas nous est apparu hautement opérationnel dans la mesure où il est hautement symbolique de voir de la "clarté directionnelle" (ordre de la sphère haute) au cœur même de la "rondeur charnelle"[585] (ordre de la Terre-Mère). Mais l'on pourrait aussi, dans un même

---

583 Propos recueillis lors du stage-réfléxion organisé par l'Association Danse Contemporaine à Lyon en Septembre 1996.

584 Dominique Dupuy, propos tenus lors d'un stage organisé par le Centre National de la Danse à Lyon en décembre 1997.

585 Hubert Godard, Proposition pour une lecture du corps, Op. Cit.

processus, plonger dans le ciel et en découvrir toute la sensualité, comme le fait Trisha Brown en créant une géométrie sensuelle. La "structure" est non pas absente (Umberto Eco), non pas présente (structuralisme) mais coulante, aussi précisément que le sont dessinées les montres coulantes de Dali. Dans le travail sur la sphère "basse", il y a aussi cette idée "d'involuer", comme l'emploie Deleuze : "Devenir, c'est devenir de plus en plus sobre, de plus en plus simple, devenir de plus en plus désert, et par là même peuplé. C'est cela qui est difficile à expliquer : à quel point involuer, c'est évidemment le contraire d'évoluer, mais c'est aussi le contraire de régresser, revenir à une enfance, ou à un monde primitif"[586]. Par ce travail, l'on peut introduire du devenir-enfant au cœur du devenir-adulte… ce que savent les personnes les plus mâtures… ce que savent souvent, dans son inverse, les enfants en plaçant le devenir-adulte au cœur de leur devenir-enfant, ainsi ils croissent. Nous reprenons pour nous, cette courte phrase de Didier Anzieu rapporté par Dominique Dupuy : "la croissance, c'est croire aux sens"[587], croire au sens. L'involution deleuzienne est aussi cette crois-sance par mutations, devenirs et "composés de sensations".

3) Le profond et le"sympathique" (parties centrales et périphériques)

Dans ce chapitre, nous aimerions commenter deux autres dichotomies à l'œuvre et connexes entre elles : celle entre les parties du corps dites périphériques ou distales (les membres) et les parties dites centrales ou proximales (le tronc) ; celle aussi qui est à l'œuvre entre les muscles dits périphériques ou phasiques et les muscles dits profonds ou toniques ; l'ensemble se fondant sur une dichotomie entre le système nerveux sympathique (central) et le système nerveux para-sympathique (périphérique). Hubert Godard repère les "charges cinétiques et symboliques" de ces zones et propose alors de parler d'une "musculature profonde de *l'être* donnant son sens à une musculature plus externe de *l'agir*"[588] .

Comme le dit Laurence Louppe, "la danse contemporaine a attiré l'attention sur les

---

586 Gilles Deleuze, Dialogues, Op. Cit. p 37.

587 Cité par Dominique Dupuy, dans "Ouverture. La précellence de l'écoute". Revue Nouvelles de Danse, N°17, Op. Cit, p 25.

588 Hubert Godard, Proposition pour une lecture du corps en danse, Op. Cit, p 10.

zones non sémiques de l'homo sapiens : autrement dit les zones qui ne contrôlent pas un discours. Il se trouve que ces zones sont aussi des surfaces ou des milieux corporels démunis, désertés par les facultés d'intervention, incapables de manipulation (ventre, thorax, dos, nuque, épaules…)"[589]. En mettant l'accent sur un mouvement issu des zones centrales (option déjà prise par Martha Graham et par la danse expressionniste allemande), les membres périphériques (bras-mains; jambes-pieds, tête) sont en même temps, de plus en plus clairement détournés de leurs fonctions utilitaires ou symboliques. Ces zones privilégiées "seront engagées dans le grand renversement, le grand travail de dé-hiérarchisation du rôle des membres", ajoute Laurence Louppe. Comme nous l'avons vu, le processus de production du renversement présidant à une logique aisthétique consiste à opérer un lien entre des termes auparavant séparés par le procédé d'une double inclusion qui opère comme une hybridation, un chiasme… plus une différenciation-connexion, un pli. Faire des plis plutôt que des trous à colmater désespérément.

Par rapport à un cadre dichotomique centre/périphérie, le croisement réversif consiste à faire des parties centrales des zones porteuses d'un sens et d'une activité (profonds, a fortiori) et des extrémités, des zones relatives non pas à "l'agir" ou au "signifier" mais de l'ordre de l'être, de l'être-là. La tête, le visage, la bouche perdent leurs prérogatives d'expressivité et deviennent aussi de la matière, du poids. On note à ce propos l'importance accordée, dans l'ensemble des méthodes d'éducation somatique, au relâchement des muscles faciaux et au poids de la mâchoire inférieure ("poids de la bouche"). Dans ce même processus réversif, la Danse Contact Improvisation détourne les mains de leurs fonction d'agripper ou de saisir et inversement, donne au centre de gravité, une fonction de captation, de préhension. Dans la danse de Trisha Brown, les bras deviennent des pendules et les mains propagent un mouvement venu de la colonne vertébrale. Lorsque ce renversement est prononcé de manière encore plus radicale, comme dans le travail de Lulla Chourlin, le cerveau est en devenir-organe, les bras en devenir-poumons, les jambes en devenir-intestins et inversement les organes en devenir-cerveau, les poumons en devenir-bras et les intestins en devenir-jambes. Au cœur de ces devenirs s'élaborent l'échange, la relation, la circulation des parties entre

[589] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op.Cit. p 65.

elles qui en se connectant avec, en même temps gardent voire affirment leur singularité. Il faut tenir aussi pour extrêmement révélateur le fait que la Danse Contact Improvisation considère non pas que le corps puisse avoir cinq extrémités, comme on l'admet communément, mais six et que, cette sixième extrémité du corps constituée par l'autre extrémité de la colonne vertébrale qu'est la queue du coccyx, soit située aussi "près du corps". Ainsi, une zone considérée d'habitude comme "proximale" devient "distale" et prend un autre sens : échange réversif.

Bonnie Cohen dit, au début des années 80, à propos de la Danse Contact Improvisation : "En Contact Improvisation, je vois souvent des gens qui initient le mouvement principalement à partir de leur torse ou des parties proximales de leur corps. Ils n'ont pas déplacé l'activité suffisamment haut dans le cerveau pour trouver l'initiation à partir des mains. J'espère que par la suite, on fera beaucoup usage de ses mains en contact. Alors on ne tombera plus en s'en servant seulement comme support, mais la main dirigera le corps à travers l'espace… Ceux qui pratiquent la Danse Contact Improvisation depuis longtemps y parviennent"[590]. Le projet n'est pas celui de l'abandon de l'utilisation des extrémités au privilège des zones centrales, ni même de rendre les extrémités passives, mais le projet tire sa force en faisant advenir d'autres mains, d'autres pieds, un autre visage (comme un autre regard)… d'autres modes de préhension et de déplacement.

On le constate, dans l'évolution de la danse de Trisha Brown où, depuis les années 80, les mains, les pieds, la tête prennent plus que jamais l'initiative. Une petite phrase de sa dernière création Twelve ton Rose (1997) fait apparaître un mouvement de main pointé exactement au centre du visage comme en voulant en différencier sa partie gauche et sa partie droite (ce en même temps qu'un relevé sur demi-pointe), puis un genou dévie de l'axe et entraîne l'ensemble du corps à le suivre. Souvent, dans la danse de Trisha Brown, ce sont même les extrémités qui sont les initiatrices de la sortie de l'axe du corps entier… des pieds, des genoux qui fuient entraînant l'ensemble du corps à les suivre. Ces initiatives distales interviennent toujours dans une profonde relation avec les parties proximales. Toutes les parties du corps proximales ou distales le font entrer dans le déséquilibre et l'orientent dans l'espace.

---

[590] Bonnie Cohen, "Contact Improvisation", Interview par Lisa Nelson et Nancy Straksmith pour Contact Quaterly, dans "Entretiens avec Bonnie Cohen", Odile Rouquet, Op. Cit., Traduction G. Mordant-Zuppiroli.

Laban écrivait que "les mouvements prenant leurs origines dans le tronc, centre du corps puis se déroulant progressivement vers les extrémités des bras ou des jambes s'écoulent en général plus librement que ceux dans lesquels le centre du corps reste immobile quand les membres commencent à se mouvoir"[591]. Ainsi, le flux "libre" est constaté davantage pour les mouvements excentriques ; tandis que "le flux du mouvement est "contrôlé" quand il se dirige vers l'intérieur, en commençant par les extrémités et en progressant vers le centre". Or, même si cette constatation a une réalité effective tant les membres périphériques sont envahis symboliquement et réellement par une logique du contrôle, de la maîtrise et de la mani-pulation, il nous apparaît ici que ceux-ci peuvent avoir l'initiative sans se conférer à cette logique, mais justement en en créant une autre que l'on pourrait exprimer comme une *logique de la com-préhension*. Le mouvement qui "com-prend", qui agit "avec", suppose le devenir-X et la fluidité dont nous avons parlé. Ainsi, nous voudrions insister sur le fait, qu'en dernier lieu, le mouvement fluide n'a pas de sens de propagation (excentrique ou concentrique) privilégié. Le mouvement excentrique des zones proximales aux extrémités est seulement extrêmement opératoire pour faire advenir un autre mode de corporéité dans son geste de "prendre"… un "prendre" qui serait un "com-prendre". L'accent mis sur le "centre" comme sur les parties centrales ne trouve sa valeur que pour porter ce projet d'un centre qui voyage à la surface ou sur les bords (un "travelling center" selon Nikolaïs) ; un centre voyageur qui, défini ainsi, n'en est donc plus un… il est alors simplement un mouvement… un mouvement com-préhensif com-prenant que chacune de ses parties (centrales ou extrêmes) puissent faire acte de com-préhension.

L'opposition membres/tronc calquée sur cette autre actif/végétatif est reportée dans la sphère musculaire. La physiologie distingue les muscles périphériques reliés au système nerveux volontaire, sur lesquels le sujet a un contrôle direct, et la musculature périphérique reliée au système nerveux végétatif qui se soustrait à toute commande volontaire. Symboliquement et réellement, la musculature périphérique et volontaire relèverait de "l'agir", tandis que la musculative profonde serait de l'ordre de "l'être" (Hubert Godard). En mettant l'accent sur la musculature profonde et spécifiquement la

[591] Rudolf Laban, La maîtrise du mouvement, Op. Cit, p 45.

musculature tonique, les danseurs tendent à exprimer, d'une part qu'il est possible d'avoir accès à cette musculature, non pas volontairement, ni même involontairement, mais "indirectement" (selon le terme d'Alexander), et d'autre part que la musculature dite volontaire gagne à être conduite non pas par un processus volontariste, mais par la même voie "indirecte" qui emmène les muscles profonds. Ainsi, l'agir se modélise sur l'être, et l'être sur l'agir, dans la création d'un être agissant et d'un acteur étant.

Lorsque les danseurs de Trisha Brown et ceux de la Danse Contact Improvisation insistent sur la fonction tonique, convoquent les "réflexes anti-gravitaires" dans des chutes, des déséquilibres ou dans ce mouvement basique de la marche ou encore dans celui de la stature debout, ils ne vont pas découvrir des réflexes soi-disant "naturels" ou "instinctifs" dans une totale nudité ontologique. Bien au contraire, ils vont comprendre combien la culture est à l'œuvre dans les parties du corps les plus profondément enfouies et au cours des actes considérés comme des plus instinctifs : marcher, se protéger d'une chute. Feldenkrais va même consacrer de longues pages sur les modes de défécation et sur l'activité sexuelle. Rien de naturel donc… Il ne s'agit pas encore d'évincer ou de chasser le culturel pour "retrouver" des "actes naturels". Comme le dit Laurence Louppe,"souvent, au nom de l'alternative "nature-culture", la conception d'une animalité primitive du corps humain perdure. Le couple différentiel nature-culture présente, entre autres, le danger d'établir un rapport d'antériorité définitif de celle-là sur celle-ci.(…) Tout le sens de la danse contemporaine, au contraire, consiste à se débarrasser d'un corps d'origine"[592]. Nous ajouterons que toute la problématique nature-culture gravitant parfois autour des méthodes d'éducation somatique ou autour de LA danse, est particulièrement dangereuse dans la mesure où elle ne fait que masquer, enterrer, étouffer des problématiques, il est vrai, mettant en péril la machine binaire, en portant directement sur la thématique de la créativité et de la liberté. Mettre au cœur du geste la musculature profonde revient à esquiver le mouvement volontaire comme le mouvement contraint, un certain mode de corporéité, donc, lié à ce que nous avons appelé le "geste-usage/usé" ou le "mouvement-action/ mouvement-las". Il faut bien voir la corrélation du mouvement volontaire et du mouvement contraint : la différence entre les deux ne réside seulement que dans la place de l'ordonnateur du mouvement : un

[592] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op.Cit. p 75.

"surmoi" dans le moi pour le mouvement volontaire et un autre (une loi) pour le mouvement contraint. Logique de la maîtrise et du contrôle que nous retrouvons finalement dans beaucoup d'entraînement du danseur. Le caractère opérationnel du travail sur la musculature profonde (et aussi de toutes les parties corporelles reliées de façon privilégiée au système nerveux sympathique : organes, fluides, glandes, etc) réside, dans une certaine mesure, dans l'impotence qu'on leur accorde dans l'ordre de "l'action", dans la mesure où il s'agit bien de faire advenir un mouvement qui renonce à la prise de pouvoir sur les autres ou sur soi-même. Laurence Louppe insiste avec raison : "le corps contemporain est un corps historique marqué par l'abandon de la prise de pouvoir sur les choses"[593]. Même si le danseur reprend une forme dansée donnée par un chorégraphe, même s'il s'impose une forme lui-même, le mouvement qui mettra en son cœur une *activation* de la musculature profonde ne pourra pas être un mouvement volontaire ou contraint dans la mesure où ces muscles ne sont pas directement contrôlables, ne peuvent être manipulables à volonté. Qu'est-ce que donc que ce mouvement activé par ce système nerveux sympathique mais impotent ? Comment ce qui relève de l'être devient-il geste et acte ? Alexander parle de "directions à prendre" par des voies "indirectes" et ces voix indirectes sont relatives finalement à une "pensée", à une "conscience" du mouvement, une pensée devenue active. Beaucoup de danseurs mettent au cœur de ce mouvement (que nous avons appelé le geste aisthétique au regard de la logique volontariste du mouvement-action, du geste-usage), "l'imagination". Ainsi, les muscles profonds ou les parties corporelles profondes sont sensibles et modulables par le moyen de l'imagination. Nous consacrerons notre prochain chapitre à la description de ce mode de production du geste aisthétique, mais disons déjà qu'un outillage conceptuel manque à ce sujet : "pensée", "conscience", "imagination" sont des termes certainement trop profondément marqués par l'idéologie idéaliste pour que nous puissions les utiliser sans être prémuni de lui correspondre. Disons pour l'heure, qu'il y va non plus d'une action (directe et volontaire) mais davantage d'une stimulation, d'une *activation* de ces zones profondes, activation qui a pour effet de transmuter complètement la "motricité" traditionnelle et donc les muscles périphériques. Aussi, il serait complètement erroné et abusivement scientiste de dire

[593] Laurence Louppe, Poétique de la danse contemporaine, Op. Cit. p 65.

que la Danse Contact Improvisation ou la danse de Trisha Brown ne jouent que sur la musculature profonde (Stanford Makishi s'en défend d'ailleurs) du fait que les muscles périphériques sont constamment sollicités. Mais, par le détour du travail sur la musculature profonde, ce sont d'autres gestes périphériques, d'autres "contractions" musculaires qui apparaissent, ce sont des gestes qui ne seraient jamais démunis de fiction ou d'imaginaire, qui ne seraient jamais "directs" mais "flexibles" comme gonflés par de l'ouvert.

Finalement, il s'agit, en dernière instance, de trouver une autre "volonté" (pouvant peut-être s'apparenter à la "volonté de puissance" de la philosophie dansante nietzschéenne), de donner un autre nom comme une autre qualité au "faire" (qui pourrait s'apparenter au "non-faire" de la philosophie orientale), de faire advenir une autre maîtrise (qui pourrait s'apparenter à une sapience), d'émettre un mouvement sym-pathique au sens d'un mouvement-avec-ce qui s'éprouve… mouvement-processus, mouvement-sensation, un geste aisthétique.

La pensée du cerveau et du système nerveux qui procède de la même machine binaire à laquelle on soumet la musculature, implose et semble constituée alors de la même texture rhizomatique blanche-grise-rouge que les muscles. Couleurs mêlées et irisées. Advient la pensée deleuzienne du cerveau comme de l'herbe qui ne cesse de tracer des lignes nomades faites de rencontres, de devenirs, de connections-différenciations ; un cerveau et une pensée sans racine qui consacre, en même temps, un corps non-manipulatoire, sobre, "involuant", humble et croissant.

L'imagination comme outil à la sensation : le geste aisthétique et la conception comme indication.

L'imagination est considérée dans les milieux chorégraphiques comme un moyen très puissant pour faire advenir un mouvement qui ne serait pas de l'ordre de l'action, du faire, de l'imitation mais qui serait de l'ordre du mouvement producteur de sens singulier, du mouvement créateur (d'espace, de temps, de sens). Communément d'ailleurs, il apparaît évident que toute esthétique jaillisse de l'instance imaginaire. Mais, l'imagination prend un aspect beaucoup plus réel lorsqu'elle s'inscrit directement dans un "travail de la sensation" comme dans un travail sur la matière même du corps. Nous avons constaté que, très souvent, dans les cours de danse contemporaine ou dans les travaux de création, l'emploi du terme "imaginer" intervient finalement de manière synonymique avec celui de "sentir". L'imagination apparaît comme un moyen privilégié pour susciter la sensation du mouvement et le mouvement de la sensation. Comme d'ailleurs, de façon très complémentaire, la sensation peut susciter l'imagination. Autrement dit, et maints pédagogues, danseurs et chorégraphes utilisent ces moyens : on peut imaginer à partir des sensations et on peut sentir à partir d'images. C'est cette circulation qu'utilisent constamment Odile Duboc notamment avec les éléments "air", "eau", Lulla Chourlin avec la sensation-imagination de diverses matières corporelles, Trisha Brown, avec la notion imaginaire et matérielle de "l'hydraulique", ou avec la "pensée" du mouvement.

Nous devons alors préciser le statut de "l'image" ou celui de "l'imagination" qui préside dans ce monde chorégraphique. D'une part, les "images" ne renvoient pas à ces racines étymologiques "imago" (latin) ou "eikon" (grec) qui signifient "imiter". Ce n'est pas cette notion d'image-reflet, d'image-copie et qu'a retenue l'esthétique classique, qui est à l'œuvre dans la danse contemporaine. Les images participeraient plutôt de la veine sémantique issue du terme grec "fantasia" ou du latin "res fictae" (chose feinte). Comme le dit Bachelard : "Comme beaucoup de problèmes psychologiques, les recherches sur l'imagination sont troublées par la fausse lumière de l'étymologie. On veut que l'imagination soit la faculté de former des images. Or, elle est plutôt la faculté de déformer les images fournies par la perception, elle est surtout la faculté de nous libérer des images premières, de changer les images. S'il n'y a pas de changement

d'images, union inattendue des images, il n'y a pas imagination, il 'y a pas d'action imageante"[594]. C'est à cette sphère créatrice (et non pas reproductrice) que se rattache le sens "d'imagination" utilisé dans la sphère chorégraphique. Cette imagination a ce propre d'être essentiellement dynamique. Ainsi, selon Bachelard, il faut distinguer "l'image" de "l'imagination" : l'imagination est essentiellement "mobilité", vie, création continuée ; ce qui la caractérise, c'est son dynamisme : sa condition authentique réside dans le "passage", la métamorphose, la transformation ; et "l'image", en tant que produit, forme achevée et déterminée est une fixation de l'imagination. "L'imagination sans image" bachelardienne conçue comme pure mobilité trouve finalement dans le terme "imaginaire" son "vocable fondamental" : "Le vocable fondamental qui correspond à l'imagination, ce n'est pas image, c'est imaginaire. La valeur d'une image se mesure à l'étendue de son auréole imaginaire. Grâce à l'imaginaire, l'imagination est essentiellement ouverte, évasive. Elle est dans le psychisme humain l'expérience même de l'ouverture, l'expérience même de la nouveauté". Nous nous référons ici à Bachelard (comme le font d'ailleurs beaucoup de chorégraphes français et notamment, nous l'avons vu, Odile Duboc) pour dire, en effet, combien l'activité imageante sollicitée dans le champ de la danse contemporaine est non seulement une imagination dynamique mais aussi une "imagination matérielle". L'imaginaire dansant n'intervient pas, à l'instar de "l'imaginaire" de Sartre, en tant que puissance abstraite et qui se coupe du monde ; elle n'est pas néantisation où celui qui imagine décolle ou se "désenglue" de l'immédiat présent pour en prendre conscience et se "libère" ainsi par son acte imaginaire[595]. Plus proche de la pensée bachelardienne, les chorégraphes, pédagogues convoquent des images qui ne sont pas de pures consciences imaginantes, coupées de tout enracinement, mais qui sont rattachées à l'être-corps tout entier, dans son dynamisme et sa matérialité. Nous avons dit que dans l'usage chorégraphique, l'imagination intervient au lieu même de la "sensation" : c'est, en effet, que l'imaginaire intervient dans les corps, non pas pour les sublimer, mais pour les rendre sensibles. Ainsi, Odile Duboc suscite l'imaginaire dynamique des quatre éléments mais ces images n'adviennent que pour actualiser une matérialité des corps devenus sensibles, que pour réaliser la

---

[594] Gaston Bachelard, L'air et les Songes, Op. Cit. p 7.

[595] Sartre, L'imaginaire, Gallimard.

variation de leur matérialité et de leur sensibilité. Nous pourrions rendre compte également de cette connexion entre la matière corporelle, la sensation et l'imagination au travers des expériences de "l'Ideokinesis", technique de "visualisation" du mouvement, qui a pour chef de file Iren Dowd. L'Ideokinesis est un processus dans lequel on imagine le mouvement. "Ideo" pour idée et "kinesis" pour mouvement"[596]. Il s'agit dans une "position de repos constructif" (position allongée et confortable), et plus tard dans la "position des activités journalières", de "visualiser" des mouvements (et plus spécifiquement neuf lignes (topiques) de mouvement parcourant le corps)[597]. Cette technique de visualisation dans l'acte est employée aussi fréquemment par la Méthode Feldenkrais et par certains sportifs de haut niveau. Avant d'effectuer l'acte (qui se déplace), il s'agit de l'imaginer dans ces directions, ou de convoquer des images qui s'y rapportent ("qui soient vivantes et apportent du plaisir", dit Irène Dowd), ce, dans une position posturale la plus agréable ou confortable possible. Or, il ne faut pas entendre la "visualisation" d'Iren Dowd comme une "imagination formelle", une reproduction mentale d'une image extérieure et achevée, ni même une image d'un mouvement privé de sa sève corporelle. Au contraire, la dimension de la "visualisation" du mouvement est suscitée pour encore davantage contacter le corps dans sa matérialité transformative : la "vision" des alignements du corps est une "vision" de ses mouvements donc une "vision" en mouvement. Que l'on convoque le dynamisme onirique des éléments selon

---

[596] Cette méthode qui est le résultat des recherches de Mabel Todd (physio-thérapeute new-yorkaise et auteur du livre qui a influencé de nombreux danseurs américains dans les années 60, "The thinking body"), de Lulu E.Sweigard qui a créé ce terme d'"Ideokinesis" en 1973, et d'Irène Dowd, son élève et assistante. Voir à son propos : "Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur', Odile Rouquet, 1985.

[597] En vue d'illustrer et d'expliciter ce processus incluant la visualisation d'un mouvement et de ces "lignes", nous pouvons citer cet extrait d'une séance d'Irène Dowd, de "repos constructif" : "une fois arrivé à l'état neutre (de "non-action"), vous êtes enfin prêt à exécuter, dans votre esprit, n'importe quel mouvement. Etre neutre ou "centré", appelé couramment "être relâché" est la meilleure préparation pour toute action, spécialement celle qui vous pose un défi. Commencez par visualiser la composante la plus simple du mouvement que vous voulez accomplir. Par exemple, vous pourriez visualiser que vous bougez tranquillement et librement les bras et les jambes, tout en gardant votre colonne vertébrale longue et stable. Progressez en fléchissant réellement une de vos jambes dans l'articulation de la hanche (…). Visualisez un mouvement difficile à exécuter pour vous. Si, par exemple, vous avez de la difficulté à faire une arabesque, imaginez, dans votre esprit, votre corps comme une seule courbe fluide et libre allant du gros orteil au sommet de votre tête. Si cette image est claire, continuez avec une arabesque tour ou sautée, en visualisant toujours votre colonne comme un tout, spiralant autant que décrivant un arc. Entraînez-vous à faire dans votre esprit tous les mouvements que vous trouvez difficiles jusqu'à ce que vous puissiez les répéter avec une parfaire clarté. Sans l'interférence de nos habituels schémas d'action, il est possible d'imaginer la perfection. Simplement en visualisant, vous établissez dans votre système nerveux, de nouveaux schémas neurologiques qui remplaceront les anciens que vous ne désirez plus". Irène Dowd, Ibidem, p 68.

l'optique bachelardienne (Odile Duboc), des substances liées directement aux substances corporelles (Body-Mind-Centering), des lignes (Iren Dowd), des directions (Trisha Brown)…, il y va de cette même logique de la sensation comme processus de variation de l'immanent.

Nous voudrions, donc, insister (par expérience) sur le fait que cette "imagination", cette "visualisation", cette "simulation" ne peut s'inscrire dans une logique du geste aisthétique que parce qu'elle recouvre une actualité, un acte réel et corporel, fût-il "invisible". Dans cette logique, la dichotomie entre le réel et l'imaginaire ne devrait pas subsister. Lorsque, par exemple, il est demandé, dans la pratique de la méthode Feldenkrais, "de faire un mouvement en imagination" puis ensuite de le faire "en réalité". Il s'agit, en convoquant l'imaginaire, de sortir du mode de corporéité de l'action, de mettre en œuvre un processus d'*activation*, de *stimulation*, de sollicitation indirecte des aiguillons corporels que provoque le mouvement de l'imagination dans le corps, et, ensuite, de faire perdurer cette activation et cette présence de l'imaginaire, au cours de l'acte qui se déplace. Il s'agit finalement de faire advenir une présence de l'imagination dans tout mouvement, quel que soit son régime quantitatif ou formel. "Lorsque j'imagine le mouvement, nous dit une pratiquante Feldenkrais, je le *fais*… le mouvement que j'imagine est une véritable présence qui modifie l'organisation de mon corps. Ce n'est pas une image en mouvement d'un autre corps qui serait en dehors du mien… en même temps que j'imagine, je sens ces subtiles modifications corporelles qui font mon corps toujours en mouvement".

Si nous allons donc jusqu'au bout de la logique de la "visualisation" d'Irène Dowd ou de Feldenkrais, qui est à relier directement avec la notion de "pré-mouvement" d'Hubert Godard, nous sommes en mesure de concevoir le geste aisthétique comme la variation d'un imaginaire au cœur (et au cours) du processus moteur, un pré-mouvement à chaque instant du mouvement. En dehors de toute objectivité ou de subjectivité, en dehors de toute antériorité ou postériorité, il n'y a plus de différence entre ce qui est de l'ordre de l'imaginaire et du mouvement réel. Trisha Brown dit : "Je me vois hissée dans l'espace la tête en bas et c'est ce qui se passe. Je vois, puis je suis ce que je vois"[598]. La structure de réversion s'élabore dans un imaginaire qui retentit directement sur une réalité et une

[598] Trisha Brown, Un mystère concret, Op. Cit.

sensation physique. Réciproquement, la sensation du corps se connecte avec l'imaginaire : "J'ai des os et je les connais. Ils pendent tout droit de mon imaginaire et ça me convient"[599]. Cette assertion atteste par excellence de cette intrication étroite qu'opère la logique aisthétique entre l'imaginaire et la sensation. La connexion de l'imaginaire et du réel convoque alors la "présence" du monde et la "présence" au monde. Le geste aisthétique réalise l'imaginaire. Il s'agit donc de se servir de "l'imagination" pour produire de l'être sensible, de l'être pondéré, de l'être du trajet. A la suite de quoi, nous aimerions que "l'imagination" change de nom tant elle se fait matérielle et présente continuellement (et non pas par intermittence), tant elle se confond avec la perception et avec le mouvement, tant elle est autre que ce qu'on entend communément par elle…c'est-à-dire une instance venue d'un ailleurs, alors que la corporéité aisthétique, réalise cet ailleurs.

C'est que le propre de ce geste aisthétique est non pas de tomber dans l'illusion (ou dans la narration), ni d'en sortir d'ailleurs, mais de réaliser, de mettre en acte quelque chose dans l'illusion même, de faire que l'illusion soit une "présence". Le mouvement-sensation réalise la présence dans l'illusion ou réalise l'illusion en la présence.

Ainsi, l'imaginaire quand il n'est pas abstraction du monde mais immersion dans son processus, quand il n'est pas fantasmatique mais justement matériel, quand il n'est pas, non plus, formation "d'images stables et achevées"[600] se retrouve au cœur du mode de production de la sensation et du geste aisthétique. Dans cet usage que fait le monde de la danse contemporaine, l'imagination intervient alors au lieu même de la sensation (ce qui explique la synonymie dans leur emploi). Aussi, en suivant Michel Bernard, nous pouvons radicaliser cette coïncidence de la sensation et de l'imaginaire, cette circulation co-présente de la sensation et de l'imaginaire, en disant, que "l'imaginaire est dans la sensation"[601] et inversement.

Si, dans la logique aisthétique, l'imaginaire contient un processus sensoriel, alors, le processus sensoriel, lui aussi, n'est pas dépourvu de fiction… plus la sensation contiendrait dans le mode intrinsèque de sa production, un processus spectral et

---

599 Trisha Brown, Idem.

600 Gaston Bachelard, L'air et les songes, Op. Cit, p 8.

601 Michel Bernard, Sens et fiction, Nouvelles de Danse N° 17, Op. Cit. p 61.

fictionnel. C'est cette idée que développe Michel Bernard dans sa "théorie fictionnaire de la sensation"[602]. En premier lieu, en extirpant des réflexions de Merleau-Ponty et de Deleuze, ce qui relèverait d'une problématique "intrinsèque" de la sensation "parce qu'entièrement focalisée sur le phénomène sensoriel lui-même", Michel Bernard est conduit à affirmer que "la sensation n'est pas simplement un état réceptif ou impressif, un phénomène purement statique, mais bien plutôt un processus paradoxal et, à la limite, contradictoire puisqu'il allie ou relie nécessairement en son sein une face pathique ou passive et une face active, une ouverture et une fermeture, une présence et une absence, une modalité sensorielle et d'autres modalités sensorielles, la sensorialité ou le sentir lui-même en son entier et l'énonciation orale ou la parole, la dimension singulière d'une corporéité et les résonances spécifiques des autres corporéités". Toute la réflexion de Michel Bernard, qu'il présente ici de manière synthétique, s'ajuste sur la prise en compte de la structure chiasmatique du processus sensoriel lui-même et qu'il nomme "chiasme intra-sensoriel" : "chaque tactilité, chaque gustation ou olfaction et a fortiori chaque mouvement n'est jamais simple, homogène et univoque : elle implique toujours, au contraire, une double face, une double vectorialité… chaque événement sensoriel constitue, avant d'être la découverte d'un objet reconnu et identifié, une rencontre vécue à la fois passivement et activement avec la matérialité brute de ce qui m'entoure. Autrement dit, toute appréhension de l'environnement par chacun de nos sens est chargée et mue par une sorte de bivalence qualitative qui inscrit dans notre corporéité l'effigie affective, pathique et active, statique et dynamique d'une altérité : chaque sensation fait surgir en elle une sorte de reflet virtuel, un simulacre d'elle-même porteur d'une certaine jouissance, bref elle produit ou suscite "en creux" ou "en abîme", pourrait-on dire, au sein de notre corporéité la présence gratifiante d'un double fictif et anonyme. Ainsi, par exemple chaque fois que ma main parcourt une surface matérielle… elle produit et dessine simultanément l'esquisse en filigrane d'une autre main imaginaire qui est, elle, "ressentie", imposée affectivement et non plus seulement cognitive, c'est-à-dire révélatrice d'objets identifiés"[603]. Ou, autrement dit : "En sentant

---

[602] Michel Bernard, "Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique", Texte devant figurer dans un prochain ouvrage "De la Création chorégraphique".

[603] Michel Bernard, "Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique".

une surface matérielle, je fais surgir par le fait de l'acte de sentir, dans la passivité de ma réaction digitale, un mouvement contraire, une altérité. Cette altérité ne dépend pas de la postulation d'une personne autre, mais fait que je suis, en sentant toujours double, non pas comme personne psychologique, mais comme une multiplicité de fictions, de simulacres qui entourent chaque sensation"[604]. Le mode de production de la sensation suppose alors une production de fiction, qui produit comme "une aura - pour reprendre le terme cher à W. Benjamin- qui entoure tout ce qui est perçu, vu, touché"[605].

Selon Michel Bernard, cette structure double et entremêlée de la sensation articule également chaque sens dans la mesure où "dans chaque sens, il y a l'habitation et d'une certaine façon le redoublement de l'effet d'un autre sens" (croisement des sens entre eux que Michel Bernard appelle "chiasme inter-sensoriel"), et articule aussi l'acte de sensation et l'acte d'énonciation verbale (dans la mesure où l'acte de dire suppose, lui aussi, une auto-affection vocale et également un processus paradoxal de projection (shift out) que les linguistes traduisent habituellement par le terme de "débrayage" : chiasme intitulé "para-sensoriel"). Michel Bernard détecte un processus de simulation constituant non seulement le moteur du sentir mais aussi du dire, si bien que, dit brièvement, sentir, c'est aussi énoncer, parce que énoncer et sentir, c'est fictionner. Ainsi, en suivant Michel Bernard, la "sensation" du mouvement que convoquent les danseurs n'est "pas neutre mais orienté… Cette force, en réalité, a son moteur et sa raison d'être dans un processus radical et permanent de projection en tant que dédoublement fictif dans un simulacre ou "clone" virtuel, bref comme mécanisme de simulation"[606]. Un "fonctionnement chiasmatique généralisé" (un "métachiasme") régit donc la "totalité du phénomène sensoriel" et aussi plus largement "l'expressivité intégrale, quoique plurielle ou diverse, de notre corporéité" : "Le désir de se projeter dans un "analogon" virtuel meut simultanément, en les articulant, nos manières de sentir, d'exprimer et de dire : bien loin de s'opposer, ou à la limite de se contredire, elles s'alimentent dans la même pulsion et mettent en œuvre le même jeu corporel de

---

[604] Michel Bernard, Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels, Nouvelles de Danse N°17, Op. Cit. p 62.

[605] Michel Bernard, Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels, Op. Cit.

[606] Michel Bernard, "Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique".

projection spéculaire ou de dédoublement fictif : celui qui définit et caractérise notre"imaginaire radical"". Ainsi, selon Michel Bernard, la corporéité dansante, et d'autant plus lorsqu'elle place la sensation au cœur de son processus de production, produit "une "*kinesphère fictive* qui hante et surdétermine la kinesphère visible par toute sa force de débrayage ou de projection à la fois énonciatrice et expressive".

Le terme de "projection" utilisé dans le monde de la danse contemporaine (et notamment nous l'avons vu par Odile Duboc) renvoie directement à cette puissance projective dont parle Michel Bernard. Il est dit souvent que le mouvement "se projette dans l'espace", et en cela il "crée de l'espace". Le mouvement dessine un projet et est comme un projectile de lumière, un projectile d'onde qui diffuse, et fait rayonner, résonner ou plus généralement vibrer l'espace, crée du "vent". Odile Duboc dit souvent : "Lorsque les cheveux volent, c'est que le mouvement est juste". La justesse ici se réfère à un acte créateur qui va au delà de sa propre enveloppe, ébranle toutes les particules qui l'environnent (ses cheveux a fortiori) et ainsi crée du vent. Trisha Brown parle, d'ailleurs, exactement de "projection dans le vent" associée à une "illusion" : "quand je réfléchis au mouvement, je travaille avec l'hydraulique et l'illusion et une certaine projection de moi-même dans le vent… L'hydraulique, oui toujours qui est intimement lié à l'illusion"[607] . Les danseurs de Trisha Brown insistent beaucoup sur les "directions" dans le mouvement, ces "directions" sont justement relatives à cette "projection dans le vent" du mouvement qui se continue et se prolonge. La "projection", nous dit-elle, est intimement liée à "l'hydraulique", lui-même intimement lié à "l'illusion". Cette phrase résume toute la dimension d'imbrication étroite que réalise le geste entre la matière et la fiction, entre la sensation et l'imaginaire, tous générant un mouvement précieux et précis… comme le jet hydraulique.

Dans cette même idée de "projection", les danseurs parlent aussi fréquemment de "prolongation" des directions ou du mouvement (comme nous l'avons vu au travers de la Danse contact Improvisation). Il y a une direction qui se prolonge et qui continue la transformation, non pas dans le vide, mais dans la matière perçue et sensible. Les danseurs semblent réaliser cette idée de Bergson d'un corps qui va jusqu'aux étoiles : "Si notre corps est la matière à laquelle notre conscience s'applique, il est coextensif à

[607] Trisha Brown, If you couldn't see me, Revue IF, Op. Cit.

notre conscience. Il comprend tout ce que nous percevons, il va jusqu'aux étoiles"[608].
C'est le même mécanisme de production qui opère lorsqu'une personne connecte-différencie une étoile, ou une mouette volant au loin et avec laquelle elle sympathise, que lorsque elle connecte-différencie un infime mouvement au cœur de son corps. Nous insistons même sur le fait qu'ils se supposent l'un l'autre : la projection au dehors suppose la projection au dedans et inversement. Il y va d'un mouvement projectif circulatoire. Par la projection, le corps se projette en des lieux lointains et fait qu'elle les perçoit comme elle les touche, tout en se rendant sensible et touchée. En cela, la projection touche au réel ; ces lieux, ces matières autres répondent de leur présence, de leur mouvance spécifique voire de leur perception, qui est partie constitutive de la projection en général. L'élément qui intervient comme le paradigme concourant à ce processus de projection dans le mouvement dansé est, bien souvent, le sol, la terre : projection d'un corps en contact avec le sol et qui "touche les profondeurs de la terre". Mais, la projection dans la terre est seulement le paradigme simple pour convoquer le processus de projection vers un autre en général, qu'il soit air, terre, matières diverses, personnes, animaux, végétaux… d'où l'extension du concept de "poids". Une des traits caractéristiques de la méthode créative de Trisha Brown est d'ailleurs de convoquer toujours dans le mouvement une "idée", une "pensée", une "direction", une "projection", une "conception" qui ferait venir toutes les autres, virtuellement (et non pas plusieurs idées, plusieurs directions que le danseur devrait réunifier à l'intérieur de son geste). Penser à une seule idée par jour durant le travail quotidien, prendre un seul "concept" pour la création d'un spectacle et en considérer toute son ouverture, sa multiplicité directionnelle, gonfler le trait le plus actuel d'une sphère virtuelle.
La "projection" est issue de cette intrication de la sensation et de l'imaginaire, et doit être comprise, comme le dit Michel Bernard, aussi son imbrication avec le phénomène énonciatif. Nous voudrions dégager alors le caractère spécifique de l'énonciation aisthétique, mode d'énonciation directement en liaison avec le mode de production du geste. Si le geste crée du vent, c'est, en effet, qu'il affirme moins qu'il ne suggère, qu'il représente moins qu'il n'évoque. L'énonciation du geste aisthétique est de l'ordre de la simple indication. Comme geste énonciatif indiciel, il donne à voir son actualité mais

---

[608] Bergson, Les Deux sources de la Morale et de la Religion, Œuvres Complètes, PUF, 1959, p 981.

aussi sa capacité de se détourner c'est-à-dire de pouvoir indiquer tout aussi bien tout autre chose… ainsi, il crée du vent ou du virtuel, car toute indication est de l'ordre des possibles (ce qui n'est pas le cas d'une affirmation). Ce type d'énonciation est constamment réversible parce que le geste, lui-même, est constamment réversible. En indiquant, en invitant, l'énonciation suit directement le mode de production du geste qui, moins que d'être produit, est suivi. Il y va, nous l'avons dit, non pas d'une action (directe et volontaire) mais, de ce que nous avons appelé diversement : "activation", "canalisation","stimulation". Les "directions", la "pensée" dans le mouvement sont des *aiguillons* comme les gestes sont des indices. Le geste aisthétique indique, invite, aiguillonne. L'énonciation est alors un "percept-affect-concept" qui, plutôt d'affirmer ou de s'affirmer, désigne, montre l'évidence (non é-vidente) des matières en constante transformation à l'instar de son trajet. Aussi, la "projection", "l'illusion" n'appartiennent pas à un autre monde, mais bien à ce monde-ci construit par l'effectuation même du mouvement. L'"imagination", "l'illusion", la "fiction", la "simulation", ou même ce terme de "virtuel" utilisé dans le même sens par Gilles Deleuze, sont des appellations qui ne semblent jamais assez dire la dimension actuelle, en-acte et temporellement "au milieu du temps" (comme le dit Dominique Petit), au "milieu" du monde de l'acte aisthétique. Si le geste aisthétique est fictionnaire, s'il est un actuel gonflé de virtuel, s'il sent et imagine, s'il se projette dans l'espace et projette des possibilités qui nous donnent de l'air, c'est aussi parce qu'il sait indiquer et donner à voir ce qui ne se voit, ce qui ne s'écoute, ce qui ne se touche, ce qui ne se contacte plus.

Le geste aisthétique réalise une actualité en diffusant des possibilités, ainsi, les danseurs et les exégètes de la danse parlent de mouvement "infini". S'il diffuse, c'est que le corps est pensé comme poreux : le corps absorbe et transmet, com-prend et diffuse les matières ; traversé, il traverse ; il est corps-ductile et corps-conducteur (qui con-duit et se con-duit).

Moins qu'un corps-énonciateur, le geste aisthétique crée un corps-messager. Un corps-messager qui déconstruit tout aussi bien le schéma sensori-moteur que le schéma traditionnel de la communication "émetteur/récepteur". Là, le corps est un corps-canal, de la même façon que la pensée "canalise", il n'y a plus d'émetteur, ni de récepteur. Ceci pourrait faire penser au schéma de relais sans fin de l'artiste et de sa muse. Mais, si le corps est "inspiré" et inspire ; il est "expiré" et expire. La muse de l'artiste-danseur dont

nous parlons aurait ceci de spécifique de ne pas appartenir à un autre monde : cette muse-ci serait directement relative à son museau ("musa"). La muse est faite de sensations, sensations qui prennent lieu et se réalisent par des rencontres, des devenir-avec dans ce monde-ci. La muse et l'activité créatrice sont alors relatives à un corps devenu museau, un corps qui sent et qui ne peut sentir que s'il est goûteur de rencontre. Le corps-messager est un corps en devenir-X ou Y. En faisant "tomber" la muse au sein même de la puissance de transmission de son corps, dans cette coïncidence même de la muse et de la sensation, le corps aisthétique muse lui-même et s'a-muse. L'a-musement est alors une part constitutive du geste aisthétique.

Le contact avec la matière comme outil à l'alter-ation : le geste aisthétique et le jeu.

Nous pensons que le "sentir" défini par la logique de la sensation qu'est celle du geste aisthétique renvoie, en dernière instance, à une façon de rencontrer, à une modalité de contact et de relation. Au cœur de la logique du geste aisthétique, il y a le contact. Mais, ce contact n'est pas à comprendre comme une relation psychologique, il a ceci de spécifique de se définir comme un *contact avec la matière* même des corps du monde. Ce contact n'implique pas une proximité tactile avec la matière contactée, ce que le terme de "contact avec la matière" pourrait supposer. Nous ne pourrions pourtant pas employer, plus justement, le terme moins proximal de "relation" ; parler de "relation" ne dirait rien sur la spécificité du mode de relation que définit la logique aisthétique. C'est pourquoi, nous avons parlé de "devenir-matière", de "pli", en insistant par ces termes sur la relation étroite entre le contact et la matière.

La relation qui préside au "sentir" de la logique aisthétique est une relation de texture, de consistance. Ce qui fait que les corps entrent en contact et sentent provient de leur capacité à se laisser traverser par les matières, de les conduire, de les diffuser. Ce processus de ductibilité constitue le "geste", l'acte aisthétique. La notion de "poids" largement utilisée par les danseurs, chorégraphes, pédagogues de la danse contemporaine, est, selon nous, finalement une notion relative directement à une texture du corps qui conduit les matières et les renvoie ailleurs. La primauté accordée au "poids" du corps renvoie non seulement à la primauté accordée à la matière-corps, aux différentes matières du corps, mais surtout au fait que ce corps puisse se faire le conducteur d'autres matières, qu'il puisse diffuser une multiplicité de matières différentes à travers les différentes matières de son corps. Le corps humain apparaît comme un absorbeur, un transmetteur, un conducteur, un transformateur des matières qui le traversent ; là il se vit comme matière singulière. Dans cette imbrication du poids et de la matière, Dominique Dupuy, très attaché à la notion de "poids" et à la notion qu'il pense connexe" d'acte", dit qu'il y a plusieurs sortes de poids : "un poids-eau, un poids-air, un poids-feu, un poids-terre…". Le poids relate d'une consistance du corps qui, se faisant le conducteur d'une (ou plusieurs matières en même temps), l'actualise. La notion de poids n'a rien à voir avec un affaissement sur l'axe vertical ; voire même

dépasse la conception (newtonienne) d'une force gravitaire descendante qui permet la force ascendante réactionnelle. Hors d'une conception verticale, le "poids" désigne la façon qu'a une matière de se mouvoir et de se conduire dans l'espace pluri-dimensionnel, sa manière de traverser en se laissant traverser.

La logique du geste aisthétique est une logique de la multiplicité des gestes possibles dans la mesure même où elle renvoie à la multiplicité même des matières possibles. Mais, en deça de cette multiplicité matérielle, il y a ce vecteur fondamental qui définit cette logique du geste : le devenir-matière ductible. Que la matière soit air, eau, feu, bois, os, sang, muscles…, que le devenir soit boule, bâton, jupe, animal, végétal, minéral, etc, une absorption et une diffusion s'effectue entre les matières. Dans ce sens de la multiplicité des devenirs, des conductions et des diffusions possibles, nous parlons de geste-cristal. Par ce terme, nous ne voulons pas dire que le geste aisthétique relève de la seule matière cristalline. De façon plus générale, le geste-cristal renvoie moins à la matière même du cristal (il pourrait y avoir du cristal-terre, du cristal-feu et lumineux, des cristaux-liquides, des cristaux-végétaux, des cristaux-os, œils… ou autres) qu'à la propension qu'a le cristal de signifier la multiplicité des facettes possibles, la multiplicité des inclusions possibles. Le geste-cristal permet également d'insister sur l'importance de la "diffusion", de la "propagation", de la "duction" (qui peut être aussi une réfraction) dans le geste et le corps aisthétique. Le geste-cristal absorbe, diffuse, réfracte la matière qui le traverse. Cette notion de ductibilité, de fluxion est très importante, car, à partir du moment où "ça ne passe plus", on sort de la logique et du projet de corps aisthétique. Les danseurs parlent alors souvent à ce propos de "contractions", de "tensions", mais il vaudrait mieux, pour éviter de la confusion avec la contraction musculaire, parler, comme le fait Dominique Dupuy, de "bouchons". Qu'est-ce qu'un bouchon ? Selon nous, de la même manière qu'Hervé Diasnas peut dire "qu'une tension est une partie rendue insensible", un bouchon est une coupure dans la propagation du mouvement, une non-altération, une insensibilisation. Nous tenons pour "insensible" une partie du corps qui aurait cessé de fluer, de conduire, de transmettre, de diffuser la mouvance de sa matière transformée par d'autres. Nous partageons l'idée expérimentale des méthodes d'éducation somatique et celle d'Eric Hawkins selon laquelle "seuls les muscles détendus sont doués de sensibilité"[609]. Néanmoins, il ne

[609] Nicole Walsh, Eric Hawkins, Signification du geste dansé*, Danse, le corps en jeu*, Mireille Arguel, PUF, 1992.

s'agit pas tant des "muscles" que des matières corporelles en général, il ne s'agit aussi pas tant de "détente" que de capacité de flexibilité, de fluxion, de ductibilité de ces matières corporelles. En cela, la "sensation" de la logique aisthétique est synonyme de con-duction, de mouvement, d'altération. En parlant de "bouchons", on m'excusera de rapporter ici une expérience personnelle qui, sous son aspect anecdotique, me paraît significative. Je devais administrer à ma fille, alors malade, plusieurs suppositoires dans la nuit. M'approchant, dans le noir complet, de ce petit corps endormi, je me suis rendue capable de sentir, simplement par un toucher de sa main, la position dans laquelle elle était allongée ; je repérais ainsi le lieu exact de son anus et introduisais le suppositoire d'un geste assuré et tranquille qui ne l'a aucunement réveillé. Nous pourrions dire que ce geste procède de l'utilisation unique de la sensibilité proprioceptive dans la mesure où sa condition de possibilité réside dans l'intense sensation du corps que j'étais afin de repérer par connexion et différenciation le corps même qu'était celui de ma fille. La sensation précise et exacte de mon corps apparaît connexe à la sensation précise et exacte du sien : en me différenciant, je me connecte à l'autre, en me connectant, je me différencie. Lorsque, plus tard dans la nuit, je m'enquiers de faire ce même geste, je fus surprise d'être dans l'impossibilité de la repérer. Plus, j'avais beau utiliser toutes mes ressources de sensibilité proprioceptive, ma fille semblait avoir comme disparue. Alors que j'en venais à un repérage tactile, touchant sa tête, longeant son dos, il m'était encore impossible de sentir le lieu de son anus. Contraction totale de son corps encore à moitié endormi, contraction de son anus,… un petit bouchon à part entière. Ma fille devait certainement "serrer les dents" : elle s'était rendue invisible, insensible, et j'en étais, réduite, par "devoir médical", au geste tâtonnant, manipulatoire et forcément douloureux et violent. Cette expérience pour dire combien le fait de se rendre insensible procède finalement d'une opération de non-présence, d'une opération de camouflage. Une partie corporelle insensible est une partie qui se camoufle aux autres, qui porte un arrêt à la transformation, qui voudrait coïncider avec un néant. Cette définition nous permet, à l'inverse, de définir la sensation comme une déclaration de présence, une acceptation de la transformation et de l'altération. La logique aisthétique fait sauter les "bouchons", elle y substitue les sensations et s'installe alors dans l'instabilité de la mutation constante. Pour "lutter contre la douleur", elle propose non pas de "serrer les

dents" comme de s'annihiler, elle ne suppose par "l'an-esthésie", mais au contraire l'esthésie dans tous les sens et par tous les sens. C'est alors le processus d'altération continuelle qui est apaisant. Dans le même ordre d'idée, les yogis rendent la douleur inopérante (celle relative à un froid ou à une chaleur intense) non pas en "luttant contre la douleur" mais au contraire en "augmentant la douleur". Il s'agit d'entrer dans un contexte glacial ou brûlant, de le pénétrer et d'en suivre les transformations, ainsi parce que le contexte me fait me transformer, il ne peut me pétrifier. (Des études scientifiques ont montré à ce sujet que par ce processus, ils dépassaient un "seuil limite de la douleur", seuil qui fait aussi, qu'une fois dépassé, les grands blessés ne ressentent absolument plus de douleurs).

Entrer dans la matière froide, chaude, moelleuse, aérienne, solide, végétale, gazeuse, etc, la connecter pour la transmettre autrement (différenciation). "Propager", "diffuser", voire même "résonner", "projeter" sont des concepts-clefs de cette logique aisthétique. Sentir consiste alors à devenir dans le jeu avec une matière X et/ou Y.

Un exercice de la kinésiologie d'Hubert Godard propose de s'avancer pour saisir un objet sur une table. Il s'agit d'observer chez soi et chez les autres comment la personne saisit l'objet, d'apprécier quelle sorte de relation à l'objet elle établit. Souvent, la relation pourrait être dite insensible justement parce que la personne n'est pas en devenir-objet et l'objet n'est pas en devenir-personne. Comme l'objet n'existe pas pour la personne en tant que présence et en tant que matière-forme spécifique, la personne elle-même n'existe pas comme une présence et une matière spécifique : en annihilant la vie mutante de l'objet, elle s'annihile elle-même (et effectue un geste invisible, insensible… un geste-usage). La relation manipulatoire induit une tendance à l'annihilation du sensible. Dans une logique aisthétique, il s'agit alors de concevoir que l'objet puisse être en vie comme de se faire vivre. La proposition est alors faite" d'imaginer", dans ce mouvement de saisie, que l'objet attire mon geste, que mon geste attire la venue de l'objet. Dans ce geste de rencontre tactile, les deux partenaires sont attirants-attirés, et les deux sont modifiés, altérés par cette rencontre. C'est un geste sans emphase, sobre, simple où l'espace et le temps ne sont plus "donnés" mais se donnent dans l'instance de l'altération de la relation modificatrice d'espace-temps. Ce mode de relation donne du poids fluctuant à la matière que ce soit celle de la personne ou de l'objet.

Dans la lignée de Jérôme Andrews (danseur, chorégraphe, pédagogue new-yorkais venu

au début des années 50 à Paris), Dominique Dupuy travaille cette "relation à l'objet". Le principe aisthétique est le suivant : c'est l'objet que je meus et non pas mon corps accoutré de l'objet ; c'est non pas l'objet qui est à mon service mais je suis au service de l'objet. Dans cette inversion du mode de relation coutumière à un objet, il s'agit finalement de faire de l'objet un véritable partenaire, une différence de matière et de forme qui m'altère comme ma différence de matière et de forme l'altère. Il s'agit alors non pas tant de danser avec un objet, mais de danser l'objet. Au contact des jupes, des "jerseys tubulaires", des "filets", des capes qu'utilisaient Jérôme Andrews dans son "atelier de jeu des étoffes", s'instaure "quelque chose de vivant entre la personne et l'étoffe", écrit-il : elle devient "une étoffe à laquelle on donne de la vie"[610]. Avec les grandes capes lourdes, il y a, ce qu'appelle Jérôme Andrews, un "appel tactile" (un toucher qui fait que la personne est touchée) autant qu'un appel à la sensibilité kinesthésique à tous les instants : "la personne est obligée de penser, non seulement à ses pieds ou à ses bras, mais à cet objet extérieur à elle-même, auquel elle doit prêter la plus grande attention, sans quoi la cape exigera cette attention en faisant trébucher la personne qui l'a oubliée pour ne s'intéresser qu'à elle-même et à sa propre idée sur telle ou telle passe de cape". Le tissu, écrit Dominique Dupuy en faisant référence à Francis Ponge (Le parti-pris des choses), "est une de ces "ressources naïves" qui consiste à "s'abîmer aux choses" (Ponge). Il y a un vertige du tissu, placé en abîme. Il se crée un rapport à l'espace plus tactile, plus mobile, plus vivant, changeant, fluide"[611]. Dans ce "jeu" des étoffes, le danseur est en devenir-étoffe et l'étoffe est en devenir-danse. Pli … "Pli sur pli"pourrait dire Deleuze.

Nous sommes ici dans le régime de la mutation constante de la matière, dans son "équilibre instable" :

"Le tissu, continue Dominique Dupuy, cesse d'être un objet, il devient mouvement, trajet, mais ce n'est pas un mouvement exécuté après que créé, reproduit après que conçu, c'est un mouvement vécu à l'instant même qu'on le fait. On s'y intègre jusqu'à ne plus faire qu'un avec lui. C'est un mouvement que l'on devient. Ainsi se crée une

---

610 Jérôme Andrews, Le mouvement de la danse par le jeu des étoffes, Marsyas N°35-36, "Jeux et apprentissages", Décembre 1995.

611 Dominique Dupuy, Espace de jeu - le parti-pris du jeu chez Jérôme Andrews, Marsyas N°35-36, Op. Cit, p 49.

situation dont on ne peut pas tout prévoir, dont on essaie de se servir, que l'on tente de transformer. Il y a des coups de théâtre, des péripéties, des épisodes, des coups de Trafalgar ; un va-et-vient entre la volonté et le hasard, la règle et le jeu. Ainsi naît une danse dans laquelle le mouvement envahit le corps et l'esprit du danseur à tel point qu'il en perd l'équilibre, le maintien. On est loin de "bien se tenir" ; le danseur perd sa stature normale, pour en retrouver, en réinventer une autre, plus présente, plus vivante. (…) Le tissu maintient le danseur dans les conditions de l'origine, dans le qui-vive du mouvement, et l'empêche de recourir trop vite à la forme. Le mouvement du tissu ne se produit que s'il y a permanente initiation de l'acte, initiation remise en question à chaque instant car ne pouvant être reprise par le corps"[612].

Nous retrouvons ici les concepts générateurs de la Danse Contact Improvisation en matière du "qui-vive" de la sensation et du mouvement impliquant une prégnance de la réceptivité sensible (et notamment le couple tactilo-kinesthésique), la création d'un espace-temps du fait de l'imprévisibilité du mouvement et le déséquilibre fluidique. Dans une conception encore une fois réversive, le partenariat avec une ou plusieurs personnes permet de concevoir la personne en dehors de sa dimension "psychologique", tandis que le partenariat avec un objet amène à le concevoir en dehors de sa dimension purement "physique". Les deux partenariats débouchant sur une même conception de la relation ou du contact qui est celui du devenir-avec, de l'alter-ration ludique. Il nous semble que le partenariat avec un objet (au regard de celui avec un être dit "vivant") soit le partenariat le plus difficile, tant l'objet peut apparaître, a priori, moins altérant, tant il semble ramener à l'idée d'une matière inerte. L'imprévisibilité de mouvement d'une personne à mon contact est en effet plus directement perceptible, la "remise en question" perpétuelle est plus criante de nécessité. L'objet, lui, me laisse tranquille ; moins envahissant, plus respectueux, il ne sera un déstabilisateur que dans la mesure où je me déstabilise moi-même et où je le déstabilise du même coup. Le partenariat avec l'objet plus crucialement encore convoque le devenir-enfant, appelle la dimension ludique, cette "sorte de jeu où tout le monde gagne et personne perd", comme l'appelle Jérôme Andrews. La relation aisthétique convoque le "devenir-enfant-

[612] Dominique Dupuy, Espace de jeu - le parti-pris du jeu chez Jérôme Andrews, Ibidem, p 49.

en-croissance-qui-croit-aux-sens". Croire à la puissance transformatrice des sens, consiste à "jouer", et jouer signifie faire un acte créatif.

Le mouvement Jérôme Andrews met le "jeu" au centre de sa définition de la danse ; le "jeu" dans les trois sens repérés par Dominique Dupuy : le "jeu avec les étoffes", le "faire théâtre"("se déguiser", jeu par excellence de l'enfance. Se dé-guiser comme "sortir de sa guise de tous les jours", dit Dominique Dupuy) et le " jeu des articulations" exploré par la pratique de la Technique Pilates (au contact des objets-machines de la technique Joe Pilates qu'a pratiquée Jérôme Andrews, on découvre le jeu articulaire, le corps comme passage, le corps ductile et transmetteur (de forces, de matières). Là s'affirme crucialement la nécessité de concevoir l'articulation osseuse, les os eux-mêmes, les muscles non pas comme producteurs de l'acte mais comme lieux de passage du mouvement).

De même nous concevons la relation aisthétique comme une relation "amusante" aux choses, aux corps et aux personnes. Elle est une relation à une certaine idée de l'enfance dans la mesure où elle produit, comme le dit Jérôme Andrews, "une différence, une sorte de satisfaction qui se découvre dans la connaissance de soi". Cette satisfaction de la croissance mutationnelle, c'est là son acte et son résultat. Rien de plus. Le "jeu" est à comprendre alors comme une "mise en jeu" d'un mouvement qui réserve toujours un espace intersticiel (un "espace de jeu" au sens technique) pour ménager sa course. De là l'importance accordée dans l'avènement de ce corps ductile, aux espaces des articulations osseuses, aux jeux entre les muscles, ligaments, aux jeux entre les organes, aux jeux entre les cellules mêmes…aux jeux finalement entre tous les "objets du corps" (comme le dit Dominique Dupuy), entre tous les membres, entre tous les corps eux-mêmes.

S'il se réfère de façon privilégiée aux jeux de l'enfant ou même aux jeux de l'animal, ce "jeu" exige, en fait, bien autre chose, pour une personne adulte, que la simple référence à la "naturalité" enfantine ou animale. Il y a des "improvisations", dit Jérôme Andrews, qui ne sont pas du "jeu", dans la mesure où les personnes appliquent "leur volonté à essayer de trouver quelque chose qui n'appartient pas à l'inspiration du moment, mais à cette partie de l'esprit déterminé à "composer" quelque chose avec rien. Ils sont pénétrés d'eux-mêmes et de ce qu'ils font et ils sont perdus pour le "jeu". Pour trouver le "jeu, il faut que ces personnes traversent une période de dur travail physique, où l'accent est

mis sur la découverte de la signification profonde de la conscience propre de leur corps ; il leur faut apprendre la différence entre une sensation dirigée, exprimée pour la première fois par le mouvement, et une sensation dirigée qui sait comment elle doit être ressentie parce qu'elle a déjà eu cette expérience et fait en sorte de la ressentir (ou re-sentir) telle qu'elle était en vivant à nouveau la même phrase (ou le même état), savoir que de l'intuition de tel ou tel acte résultera telle ou telle sorte de gestes… et tout cela paraît ennuyeux. Cela ne donne pas le sentiment de participer à un mouvement vivant qu'éprouvent ceux qui "jouent" et le laissent s'extérioriser comme il vient. Quand ces personnes, avec leur intelligence exercée sont capables d'entrer dans le jeu…, elles trouvent ces centres de mouvement qui conduisent à un jeu structuré et au développement de l'improvisation". Le "jeu", la relation aisthétique s'apprend dans la construction d'un corps en jeu, d'un corps aux jeux multiples comme aux articulations multiples, d'un corps qui se plie avec la matière sensible.

La relation aisthétique est un mode relationnel correspondant à un projet de corps, à un mode de corporéité qui au regard de la relation habituelle et culturelle aux objets et aux personnes, apparaît en dehors de toute relation manipulatoire. Elle ne produit pas d'objet, ni même de sujet. Elle ne "produit" d'ailleurs pas, elle se "déroule" plutôt… à la manière d'un jeu. Que serait alors une société qui serait tissée par des relations et des rapports aisthétiques ? Notre conclusion s'ouvre sur cette question mise en perspective.

Conclusion.

Logiques de la sensation et du mouvement. Perspectives.

Il s'agit, dans cette dernière partie, de procéder au "développement" sur un plan du corps de notre texte, d'en récapituler les idées ou les concepts-clefs afin d'entrevoir, à l'horizon, leurs possibles prolongements, leurs implications et perspectives dans le cadre du monde artistique, social et politique. La dimension politique des logiques du geste que nous avons définies au cours de notre réflexion, ne peut que se profiler à l'horizon tant ce "travail des sensations" apparaît lourd d'implications. Cette conclusion se voudrait alors comme l'esquisse d'un véritable "développement" à venir, sur cette question.

Les investigations chorégraphiques nous ont amené à distinguer trois logiques de geste comme trois modes de corporéités génériques, dont nous pouvons retracer les concepts majeurs, en les inscrivant dans le cadre idéologique socioculturel.

Les danseurs contemporains, en convoquant le sensible au cœur de leur énonciation, tendent à bouleverser une certaine logique de corps, celle que nous avons appelée la *logique du geste-usage ou du mouvement-action*.. Cette logique qu'ils remettent en cause apparaît comme la logique qui préside à la texture du mode de corporéité occidentale. La logique du geste-usage se définit en fonction même des soubassements de notre idéologie prenant place dans la philosophie antique. N'en déplaise aux penseurs prônant la "rupture" dans l'histographie des conceptions occidentales. Nous constatons, au travers même des problématiques expérimentales chorégraphiques, que notre corps contemporain porte, en ce début du deuxième millénaire, la trace de la séparation platonicienne entre le sensible et l'intelligible. Cette séparation sensible/intelligible suppose une certaine pensée de l'action : agir revient à mettre en œuvre des moyens

(appartenant à la pratique, donc à l'ordre du sensible) en vue d'une fin donnée (appartenant à la théorie, donc à l'ordre de l'intelligible). Comme le détecte très justement François Jullien, "Nous dressons une forme idéale (eidos), que nous posons comme but (telos) et nous agissons ensuite pour la faire passer dans les faits. Tout cela irait de soi - but, idéal et volonté- : les yeux fixés sur le modèle que nous avons conçu, que nous projetons sur le monde et dont nous faisons un plan à exécuter, nous choisissons d'intervenir dans le monde et de donner forme à la réalité. Et plus, dans notre action, nous savons rester proches de cette forme idéale, plus nous aurions de chance d'y réussir"[613]. Après avoir séparé deux plans, celui de l'idée d'un résultat idéal à obtenir et celui des moyens pratiques à investir, il s'agit, dans l'action, de faire entrer l'idéalité d'un but dans les faits. Tout le sensible (corps, sens, monde) apparaît comme des moyens, des outils à mettre au service d'un but, par l'effort d'une volonté appropriatrice et modélisatrice des corps du monde. Toute la pensée de l'action revient donc, après avoir séparé les deux plans, de colmater *l'écart*, en tirant le monde et les corps vers le modèle-but. Que l'idéalité de la fin à obtenir soit relative à un champ purement transcendantal, comme dans la métaphysique platonicienne, ou qu'elle s'inscrive, avec plus de réalisme, dans le champ de l'immanence, comme dans la philosophie aristotélicienne, il n'empêche, comme le dit François Jullien, que "le modèle reste en vue même s'il est immanent"[614]. C'est bien ce que nous avons détecté, plus pragmatiquement, en ne cessant de nous référer, pour penser ce mode de corporéité, au schéma sensori-moteur, issu de la psychologie behavioriste, schéma de l'action qui envahit toute notre pensée (scientifique) et notre pratique du corps. Entre l'excitation sensorielle et l'action motrice gît un écart séparateur relatif à la sélection des informations au regard de l'action visée ; l'action se voit composée d'une suite ordonnée d'opérations (réception, prévision, programmation) qui sont des moyens (pratiques) destinés à atteindre le but visé (théorique). Clivage entre la pratique et la théorie, entre les moyens et les fins, que François Jullien, voit comme "l'un des geste les plus caractéristiques de l'Occident moderne (ou du monde -si c'est d'après l'"Occident" qu'il se standardise?)" : "tous en chambre, et quels que soient les rôles, le révolutionnaire

---

[613] François Jullien, Traité de l'efficacité, Grasset, Paris, 1996, p 11.

[614] François Jullien, Op. Cit.p 12.

trace le modèle de la cité à construire, ou le militaire le plan de la guerre à conduire, ou l'économiste la courbe de croissance à réaliser"[615].

Dans une logique de la pensée du résultat modélisé, l'action n'existe que pour le rejoindre ; elle n'est conçue, non pas pour elle-même, mais comme un moyen utile en vue de. Ainsi, nous avons parlé de logique du "geste-usage" ou de logique de "mouvement-action" : logique de l'être-utile, du corps-instrument et du sujet volontaire. Ce plan d'action suppose toujours une attitude qui *force* à faire correspondre les faits au résultat-modèle. La volonté est partie constitutive du schéma dans le sens où c'est elle qui fixe la fin souhaitée et c'est son effort qui fait opter, après réflexion, pour les moyens sensibles les plus adéquats. L'effort volontaire suppose directement la notion d'investissement personnel, d'auto-formation et aussi de formation du monde. Le sujet s'approprie des objets-moyens en vue de sa fin, et cette appropriation revient à une double imposition autoritaire : il s'impose lui-même de, et impose au monde de. Nous voyons ici combien l'imposition et l'appropriation autoritaire du monde trouvent ses soubassements dans le corps, dans un geste : celui de s'imposer soi-même de faire quelque chose, un geste "volontaire" donc. Logique de pouvoir, logique activiste forcément dirigiste, autoritaire ou auto-autoritaire : la conception de la liberté de la tradition occidentale réside dans l'effort de la volonté.

Cet effort volontaire est corrélatif également d'une circonscription, d'une focalisation de la perception, afin que, dans l'amas informe du monde sensible, puissent s'opérer des choix pratiques. Sur le plan perceptif, la volonté est directement synonyme, au sens strict du terme, de rationalisation. Volonté=sélection=choix=liberté. Le sensible est focalisé, objectivé, mis en "ratio" afin que, d'in-modélisable, il puisse se modéliser pour rejoindre le but-modèle. "Jusqu'à quel point, écrit François Jullien, sommes-nous jamais complètement sortis de ce schéma-ci, et même pouvons-nous en sortir, pouvons-nous même l'interroger ("nous", continuateurs, au sein de la tradition européenne des premiers clivages grecs)? Il est si bien assimilé que nous ne le voyons plus - que nous ne nous voyons plus…"[616]. C'est que ce schéma de l'action est investi dans le fonctionnement même du corps et de nos moindres actes, fussent-ils les plus errants ou

---

[615] François Jullien, Op. Cit. p 13.

[616] Idem, Op. Cit. p 11.

les plus "esthétiques" au sens où l'entend Jakobson. L'apport considérable des investigations chorégraphiques (ou celles des méthodes d'éducation somatique) tient en ce qu'elles comprennent les fondements de la logique de ce geste-usage au sein même du corps-en-acte… que ce corps agisse dans le cadre de sa vie quotidienne, tenu pour davantage pragmatique, ou même dans le cadre artistique contemporain, où nous pourrions penser rapidement, que la logique du geste-usage s'éteigne au profit d'un geste défait de la pensée modélisatrice puisque créatrice. Les danseurs vont prendre conscience combien la "volonté de faire", le "mouvement volontaire", le "mouvement formel" parce que pré-çonçu dans une idéalité inconsciente constituent des éléments même de notre texture corporelle, combien ils sont des modes de fonctionnements musculaires, nerveux, visuels, tactiles, etc, c'est-à-dire des modes d'activité autant que des modes de perception de notre propre corps et du monde. La "volonté de faire" se comprend alors, de façon cruciale, comme une "volonté de se porter". Ceci suppose que toute la pensée volontariste, rationnelle, et modélatrice peut être comprise selon un mode de pondéralité du corps. Elle revient, en dernière instance à un geste : celui de se porter soi-même et donc celui d'investir les parties corporelles (et notamment les muscles volontaires) qui puissent répondre à cette fin. Nous pourrions dire alors que le but premier de cette logique s'ajuste, en dernière instance, sur le but de se porter, de se tenir fermement sur l'axe gravitaire. Cette finalité première serait comme sous-jacente à tous les buts ou résultats seconds recherchés. Une grande partie de la pensée occidentale se décline alors selon ce geste premier : le geste volontaire de se porter. Ce geste du "contrôle" permanent du poids corporel présuppose que ce qui peut me porter est ma volonté ; ce qui veut dire que tous les autres éléments n'apparaissent pas dignes de confiance en cette matière. Par ce geste volontaire, la logique met finalement à l'écart, dans son acte, les éléments supports autres qu'elle-même : le sol, l'air, un autre, des autres. La logique du "vouloir se porter" suppose nécessairement une méfiance envers tous les éléments extérieurs à la volonté ; en cela, nous pouvons dire que ce geste de "vouloir se porter" est sous-tendu par une peur du sol corrélative à une peur de tomber. Cette "peur de tomber" que repèrent les travaux sur la sensation, dans le cadre chorégraphique ou dans celui des méthodes d'éducation somatique, entraîne globalement une peur de l'autre-que-ma-volonté, et finalement une peur de l'autre tout court en tant qu'il est susceptible de me faire vaciller. De cette peur de tomber, résulte

donc soit une logique de la conformité à l'autre (je fais de sa volonté la mienne) soit une logique de l'opposition à l'autre (je résiste en opposant ma volonté). Logique unitaire ou logique duelle.

Or, il nous faut considérer le fait que "cette volonté qui me porte" coïncide exactement à l'investissement d'une transcendance dans l'immanence de mon expérience pondérale. Cette volonté qui me porte sur le sol et vers des résultats à obtenir est un Autre. Ce qui me porte est, non pas le monde immanent, mais un Autre, un idéal, un modèle que ma volonté désire rejoindre. Cette façon de porter son corps est aussi co-subtantielle à une façon de percevoir son corps : l'action comme la perception s'effectue selon un Autre. Nous avons repéré, à ce titre, cette habitude culturelle de perception que nous avons appelée, avec Hubert Godard, l'ex-proprioception. Par l'ex-proprioception, mon corps ne m'est pas simplement sensible de façon continuelle, immanente et processuelle, mais s'ajuste sur une "image de corps" qui fait que le "je me sens" apparaît l'équivalent d'un "je me vois de l'extérieur". La sensation du corps propre se base alors en fonction d'un référent extérieur, la perception de corps est issue d'un point autre que celui du lieu même de ma sensibilité. Il faut comprendre combien l'écart entre le sensible et l'intelligible semble intervenir même en ce lieu des plus intimes de la perception de mon propre corps. La "pensée de survol" qui est, selon Merleau-Ponty, la caractéristique de toute la philosophie occidentale, investit ce qui, a priori se prête le moins à l'exportation transcendantale, les corps eux-mêmes sur eux-mêmes. Les corps ex-proprioceptifs se sentent de l'extérieur, ils se survolent et concilient, tant bien que mal, leurs sensations ex-proprioceptives et leurs sensations internes proprioceptives existentielles. Ainsi, dans cette logique du geste-usage, la sensation complètement proprioceptive intervient généralement sous forme de douleurs. C'est, qu'en effet, les faits ou la contingence des choses sensibles sont susceptibles, malgré tous les efforts de volonté, d'entrer en opposition avec le plan d'action. Souvent d'ailleurs, les faits résistent à coïncider avec le but-résultat. Le sensible apparaît comme un rebelle. L'ex-proprioception apparaît alors comme une façon de sentir mon corps en dehors de sa contingence et de sa mouvance processuelle, comme pour conjurer ou éteindre sa rébellion. Elle provoque, selon nous, une forme d'insensibilité du corps. Lorsque l'insensibilisation corporelle due à l'ex-proprioceptivité se renverse à son contraire, elle devient "sensation du corps propre" synonyme de sur-sensibilisation et de douleurs : le

corps-objet devient sujet en criant son impossibilité de suivre la démarche idéale que le sujet de la volonté lui fait mener. Aux pressions font suite les dépressions. La maladie, la douleur remet en cause la logique de l'action mais celle-là apparaît comme l'inverse complémentaire de celle-ci. A la logique du geste-usage correspond directement son pendant, celle du *geste usé*.

Là, le mode de corporéité semble ne plus avoir les forces et la volonté d'enchaîner les opérations du schéma sensori-moteur : les perceptions ne trouvent plus leurs prolongements moteurs dans l'action, et le sujet est renvoyé au monde de l'onirique, de l'errance sans but, de l'irrationnel. La logique globale du "geste-usage-usé" suppose une alternance chronique et structurelle entre une logique du "faire" et une logique du "rien faire", entre l'effort et le repos, le travail et les vacances ou la relaxation. Nous apercevons bien ici que la pensée d'une sensation de corps qui serait non-douloureuse apparaît hors de la logique globale du geste-usage-usé. Cette sensation de corps, non-douloureuse, cette sensation kinesthésique qui interviendrait au sein même de l'action, qui s'immiscerait sans participer délibérément au but visé, transformerait complètement la logique du résultat en une logique du processus, et démantèlerait le plan. C'est pourquoi nous avons vu, avec les danseurs, le sens proprioceptif ou la kinesthésie comme l'élément le plus opérationnel et le plus crucial susceptible de remettre en cause la logique du geste-usage-usé. Néanmoins, un renouveau complet de nos idéologies s'avèrent extrêmement difficile. Nous avons vu, avec le "stade du miroir" combien ce schéma ex-proprioceptif de la logique de l'action est intégré au sein même de la conception psychanalytique. L'ex-proprioceptivité apparaît comme une fatalité constitutive de l'être humain, celui-ci ne pouvant avancer dans la vie que s'il est divisé entre une intériorité et une extériorité (au sein même de ce qu'il a de plus intérieur, son corps-Moi : soubassement de l'ex-proprioception); la division générant cet écart producteur nommé "désir", désir de l'Autre. Qu'est-ce qui mobilise ? Toujours autre chose (que la mobilité elle-même), toujours quelque chose qui anime (âme), une extériorité, un autre (le professeur, un but pratique, un but idéal ou un personnage idéal, une idéalité). Que cette extériorité s'anéantisse, comme dans le geste usé, et le sujet n'est plus mobilisé, ou plutôt, il est mobilisé par "rien" ; il n'empêche que ce néant a aussi la valeur d'être un autre, il est une extériorité négative (le Diable ? la pulsion de mort ?).

Nous voyons cette logique du désir (ou de "la passion d'être un Autre"[617] pour reprendre la formule de Pierre Legendre) à l'œuvre aussi bien dans la danse classique que dans la danse moderne et dans la majeure partie des productions contemporaines : dans ces dernières, l'écart, est non pas tant, comme dans la première, sublimé dans une exaltation de la transcendance, mais devient, dans l'immanence, un écart générateur d'infinis colmatages (chaîne signifiante lacanienne, logique du désir). Dans les deux cas, l'écart séparateur subsiste, fut-il déporté ; il y a toujours une extériorité que me porte vers, l'une d'entre elles, fut-elle plus immanente que l'autre.

Ce que pointent heuristiquement les diverses investigations chorégraphiques est que cet écart (entre le sensible et l'intelligible, la théorie et la pratique, entre l'intérieur et l'extérieur, entre le moi et l'autre, etc) se corporéise directement dans une façon de se porter. L'extériorité suppose toujours de se porter vers, d'être poussé à, sans jamais se porter en s'appuyant sur, en se pénétrant de. La caractéristique majeure du mode de corporéité correspondant à la logique est, paradoxalement, de ne pas s'appuyer sur les surfaces porteuses. L'écart se fait rupture entre le corps et ce qui le supporte au présent. De façon paradigmatique, l'écart entre le sensible et l'intelligible correspond directement avec un écart entre les corps volontaires et le sol. Ce qui me porte est non pas cette surface porteuse banale, non pas généralement une potentialité de la situation géographique, mais un projet idéal. Il ne s'agit pas d'aller vers en allant "dans", en se pénétrant du paysage mais d'aller vers tout court, en le traversant directement. La logique du mouvement-action implique une stratégie directe de la volonté perceptive à l'action. La ligne directe est toujours le plus court chemin, la plus efficace donc. On ne s'étonnera pas que les grecs aient développé leurs conceptions du modèle idéal et sans poids dans la géométrie. L'action suppose une conception de l'espace-temps direct, linéaire et uni-directionnel. Ce qui caractérise la logique est finalement une conception de l'espace-temps où se reporte, encore, l'écart et la division : l'espace-temps est divisé en unités d'actions isolables qui se juxtaposent. Le mouvement est recomposé en une juxtaposition d'instants-positions. Que les coupes dans cet espace-temps puissent être conçues, comme le dit Gilles Deleuze, comme des "coupes immobiles" dans la métaphysique antique et médiévale, puis, à partir de la révolution galiléenne, comme

[617] Pierre Legendre, "La Passion d'être un Autre. Étude pour la danse", Le Champ Freudien, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

des "coupes mobiles" ne change pas radicalement la logique spatio-temporelle : ce sont toujours des coupes, des césures qui entament profondément le mouvement continuel du déroulement en cours et la sensibilité à la situation présente. Cette conception de l'espace-temps annihile, par ses points-positions, la conception d'une mouvance continuelle. Mais, pour nous, elle entame ce qui serait à même de donner à comprendre cette mouvance continuelle, c'est-à-dire la perception kinesthésique du poids du corps toujours en mouvance et en déséquilibre. Le corps se doit d'être sans poids, éthéré, immatériel. Et cette sublimation du corps est porté comme un objectif d'action. Or, se rendre léger par l'effort volontaire, se tenir droit sans contacter la surface porteuse revient à créer un corps "lourd ou ferme", en reprenant les termes labaniens évoquant le "contrôle" du poids. L'idée corporéisée d'un corps sans poids, désubstantialisé et éthéré entraîne paradoxalement sa pétrification, sa rigidité, sa lourdeur. C'est bien le corps qui semble, en dernière instance, se prêter le moins au projet de modélisation. Dans ce dernier siècle où la logique atteint une maturité étonnante par l'industrialisation des biens et des personnes, où les corps et les choses du monde seront portés à un degré extrême d'objectivation, de mécanisation, d'utilisation tant ils ne seront plus que les moyens d'un projet toujours plus dépassant, où la notion de liberté ne sera aussi jamais aussi florissante, où les efforts et investissements personnels ne seront jamais autant prônés, les corps ne cessent de pressions en dépressions, de perdre du poids, de se lester de leur matière et de la matière tout court. Aller toujours plus haut (sur la lune ou dans d'autres contrées supra-lunaires), vivre dans un cybermonde où le geste (et même l'image du geste) est d'emblée décorporéisé et dématérialisé en images "virtuelles" ou cybernétiques. L'ex-proprioception est co-subtantielle, en dernière instance, à une abstraction du sol. Ceci au sens double où le corps s'abstrait du sol et où le sol devient abstrait. La terre, le ciel, les matières comme des abstractions. Aucun paysan, il y a seulement cinquante ans, ne pouvait imaginer pareille chose. En reprenant la pensée de Laban, nous pouvons dire que la logique prévoit non seulement une extinction du facteur "flux", de là, sa "pulsion d'action", mais aussi que ce monde de l'action semble alors atteint d'une "pulsion de vision", c'est-à-dire, selon Laban, que le facteur poids s'absente. Comme le dit Paul Virilio, profilant le monde cybernétique, "la question de la téléprésence délocalise la position, la situation du corps.(…) La réappropriation du corps, dont la danse figure la résistance maximale, n'est pas simplement un problème de

chorégraphie, mais un problème de sociographie, de rapport à autrui, de rapport au monde. Sinon, c'est la folie, c'est-à-dire la perte du monde et la perte du corps. Les délais technologiques provoquant la téléprésence essaient de nous faire perdre définitivement le corps propre au profit de l'amour immodéré pour le corps virtuel, pour ce spectre qui apparaît dans "l'étrange lucarne" et dans "l'espace de la réalité virtuelle". Il y a là une menace considérable de perte de l'autre, de déclin de la présence physique au profit d'une présence immatérielle et fantomatique"[618]. Face à cette perte du poids et du processus corporel, nous comprenons, qu'une autre logique ne puisse se définir qu'en mettant l'accent sur ces deux facteurs mis à l'écart : "flux" et "poids", comme le font radicalement certains danseurs en cette fin de siècle (ceux-ci, d'ailleurs, ne cessent de multiplier les métaphores corporéisées considérant la croissance de la flore, de danser en devenir-plante ou en devenir-paysan aussi bien que le rapport sensible à autrui).
La "disparition des sens", dont on parle souvent, dans nos sociétés, (de la tactilité, des sens du goût et de l'odorat) est directement relative à une neutralisation du poids, à la désertification de la "sensation de poids" dans les corps. C'est pourquoi les expériences chorégraphiques, tout en travaillant sur les sensations visuelles, auditives, tactiles, olfacto-gustatives, font de la "sensation de poids" leur concept majeur. En investissant la dimension pondérale des corps et leurs contacts avec ce qui les porte, elles affirment l'irréductibilité de la dimension *d'un corps in situ dans son rapport avec* ; elles exaltent le relationnel, travaillent sur ce tabou du Nous.

C'est qu'en effet, l'investissement et la volonté personnelle, supposé par le schéma sensori-moteur, suppose également directement une organisation sociale où les êtres sont parcellisés en "individus" séparés eux-mêmes par des écarts irrémédiables. Sélection = hiérarchie = confrontation. L'organisation implique la division valorisée des êtres entre eux et leur confrontation. La logique implique une confrontation générale, que ce soit celle des êtres entre eux ou que ce soit celle avec le monde en général. Dans la sphère pondérale que nous envisageons comme un paradigme : le corps individuel lutte *contre* le sol afin de ne pas tomber, cette lutte générant une certaine raideur du mode de corporéité. L'écart généralisé génère des confrontations de tout type, constituant une logique générale sur le mode binaire. Le geste de "frapper", selon la

[618] Paul Virilio, Cybermonde ou la politique du pire, Op. Cit. p 44-45.

typologie de Laban, pourrait constituer le paradigme corporel de la logique : direct dans l'espace, soudain dans le temps, lourd et ferme selon la sphère pondérale, contrôlé selon le domaine du flux. Parler, agir est comme se battre ou débattre. La logique suppose le débat, comme la philosophie antique met en son cœur la rhétorique comme art de persuader. Ce débat (démocratique) a pour condition de possibilité l'écart instauré entre les individus, et cet écart est toujours relatif au geste séparateur d'une extériorité, d'un Autre. La logique a pour condition de possibilité l'effectivité d'un Autre qui me constituent comme Moi et c'est pourquoi, j'y reste attaché. Que l'Autre ne soit ni un Dieu, ni un Maître complètement repérables n'empêche en rien son effectivité : comme le repère et l'exalte bien la psychanalyse, l'Autre est disséminé au niveau des corps individuels eux-mêmes (ce que nous avons appelé "ex-proprioception"). L'organisation implique donc des individus-Moi qui affirment leurs choix et leurs libertés individuelles en se démarquant de l'Autre tout en y restant irréductiblement attaché : la logique de l'écart est sans cesse réitérée, même au niveau individuel. Dans "Surveiller et Punir", Michel Foucault parle de "diffusion", "d'essaimage des contrôles disciplinaires dans la société" : en se multipliant, les établissements de discipline ne sont plus des forteresses closes, elles se "désenferment" et fonctionnent "de façon diffuse, multiple, polyvalente dans le corps social tout entier"[619]. Or, l'essaimage le plus avancé de cette logique de pouvoir intervient, plus qu'au lieu du corps social, au lieu du corps tout court. Sans que nous puissions ici développer ce lien d'un geste ou d'une perception dans ses conséquences politiques, nous esquissons cette question : l'ex-proprioception n'est-elle pas le stade ultime du panoptisme ? L'Autre qui surveille et punit n'a plus besoin d'être effectivement présent, les corps se sentant constamment vus par un référent extérieur ; les corps se créent comme ces tours du Panopticon, les membres sont parcellisés et modèlent leurs fonctionnements selon un référent fictif. La logique du geste-usage ne semble-t-elle pas supposer à terme une logique de l'auto-manipulation ?

Il nous faut alors considérer le statut et la fonction de l'art au sein de cette machine binaire. Le geste artistique parce qu'il opère un dosage entre la théorie et la pratique, les moyens et les fins, parce qu'il parvient à transcender la contingence dans un geste-événement, apparaît comme un résistance à la logique de l'écart séparateur.

---

[619] Michel Foucault, Surveiller et punir, Gallimard, Paris, 1975, p 243-246.

Evénementiellement, le geste artistique s'énonce comme une déstructuration de logique séparatrice parce qu'il unifie les instances binaires, trouve des ponts et des croisements entre les instances séparées, et fait, par excellence, de l'écart, un processus générateur. Mais il faut considérer combien ce geste artistique, que nous avons appelé *geste expressif ou poétique*, est nécessité par la logique du geste-usage lui-même. Comme le dit François Jullien, la logique du but-action qui ne cesse de prévoir, se heurte à l'imprévisibilité, à la contingence des choses : tout ne peut être prévu et, souvent, le cours des choses fait effraction au résultat projeté. Aussi, la logique elle-même intègre dans sa structure, l'avènement, de ce que François Jullien se référant au "kaïros" grec, nomme "l'occasion". L'occasion opère la jonction entre "ce qui, relève d'un côté, de la fortune (ou de la "divinité") et de l'autre ce qui est "nôtre"", c'est-à-dire la technique volontaire. "L'occasion est cette coïncidence de l'action et du temps qui fait que l'instant soudain devient une chance, que le temps alors est propice, qu'il paraît venir à notre rencontre, occurit, qu'il est une occurrence. Temps favorable, qui conduit au port, "opportun", - mais temps fugace aussi : temps minimal en même temps qu'optimal, qui point à peine entre le pas encore et le déjà plus et qu'il faut "saisir" pour réussir"[620]. Par réalisme (ou supra-idéalisme), la logique conçoit que la force de la volonté ne peut jamais être totalement garante de la réussite du résultat, tant la contingence des choses et son irrationnel sont conçus comme des résistances majeures au plan d'action. Si bien que le plan d'action suppose toujours et la volonté et un autre type d'extériorité qui la dépasse : un Maître, un Dieu ou le Hasard. La logique convoque alors un aspect irrationnel dans le rationnel : l'occasion, la chance, le hasard, le bon génie, la muse. En saisissant l'occasion qui assiste son action, le sujet se trouve subitement porté par, il a saisi le moment "opportun".

Nous avons là finalement la structure complète du temps occidental et qu'exalte l'alternative artistique dans la logique du geste expressif ou poétique : la trame du temps reste striée de successions discontinues et décousues mais, entre elles, peut s'opérer une rencontre opportune. C'est bien cette structure temporelle que nous avons détectée imperceptiblement dans la danse poétique d'Odile Duboc : dans une structure linéaire du temps chronique, intervient une structure "kaïrique" qui le courbe par "instants" et au

---

620 F. Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 80.

sein desquels s'opèrent la jonction de tous les termes binaires auparavant distingués. Un "croisement" se réalise ponctuellement et surgit comme un événement exceptionnel, un éclair qui, apparu, va néanmoins disparaître. Ce temps oscillant, en forme de vague et où les pointes acméïques se font comme des unificatrices des disjonctions chroniques, n'en demeure pas moins une structure discontinue tant l'apparition du moment opportun se conjugue avec sa disparition. Comme l'énonce François Jullien, "redit sur un mode plus dramatique (mais on a tant aimé ce drame…), l'occasion est la grâce qui, par intermittence, vient réparer la déchirure"[621]. Le geste expressif ou poétique, en mettant en valeur, en multipliant, en tentant de reproduire l'exceptionnalité de cette coïncidence momentanée, s'énonce alors comme ce réparateur. Mais, ce chemin est foncièrement dramatique (tragique, comique ou épique), il inclut inévitablement le pathos de cet instant salvateur mais éphémère. L'instant-événement de la coïncidence est exceptionnel et fragile ; la jonction durable échappe, et selon la logique même, celle-ci serait synonyme de mort par fusion ou séparation.

Selon ce temps oscillant, nous avons voulu faire une subtile distinction entre le geste qui exalte, dans une parole délibérément monstrative et lyrique, cette nécessité du pathique au regard du gnosique, pour reprendre la terminologie de Straus (*geste affectif ou expressif*) et le geste qui, systématisant le temps exceptionnel de l'instant-événement, multiplie les ondulations, strie la narration, vide le suspens et en arrive presque à frôler un autre temps (*geste poétique*). En multipliant les occasions, en tentant de reproduire l'événement, le geste poétique frôle véritablement un autre temps : un temps qui ne serait ni régulier, divisible, analysable et rationnel, un temps qui ne serait ni vacillant, occasionnel, hasardeux et irrationnel. Néanmoins, ce temps qui ni serait ni chronique, ni kaïrique est frôlé mais non réalisé tant la logique est dépendante d'un écart constitutif toujours renouvelé, écart s'exprimant ici dans la dia-lectique entre l'apparition d'un temps autre et sa disparition. Alors que le temps du geste expressif est marqué par des coupures vécues comme des déchirures, le temps du geste poétique est celui des "fissures" (comme l'exprime la poétique de la chorégraphe Stéphanie Aubin). Des raccordements des déchirures aux fissures, le geste poétique (par rapport au geste expressif) en fait moins "toute une histoire" mais le caractère dramatique subsiste…

---

[621] F. Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 96.

comme l'écart, exactement, subsiste. C'est bien cette dialectique poétique des multiples apparitions de l'instant-événement et de ces multiples disparitions, liés par "d'imperceptibles charnières"[622] que nous avons repérée dans le fil de la danse d'Odile Duboc et qui faisait son flux piqué ou imperceptiblement strié, frémissant comme une ondulation imperceptible. A ce titre, en exhalant le frémissement, le bruissement, le frisson, la danse sensible d'Odile Duboc intervient à cette extrême limite du poétique, dans une délicatesse poétique inouïe, tant elle multiplie les "instants", tant elle porte à son comble les événements en les faisant apparaître dans un frémissement constant, tant elle semble véritablement frôler un autre temps.

Le temps chronique et rationnel suppose la considération d'un temps kaïrique et irrationnel, l'un présuppose l'autre. De même, la logique du geste-usage suppose la logique du geste expressif ou poétique. Les deux logiques diffèrent mais n'en apparaissent pas moins complémentaires ; elles se nécessitent l'une l'autre, elles nécessitent leur interaction, ou plutôt leur confrontation. La logique duelle implique toujours un fond de résistance qui, moins que de la démanteler, la réinvestit. On tiendra alors pour symptomatique que les danses expressives de Laban et de Wigman aient été à la fois des fortes résistances à l'extrême machine binaire qui se mettait en place dans l'Allemagne des années 30 et, en même temps, l'aient servie. La résistance ne va pas sans attirance, et inversement. Symptomatique aussi que les danses poétiques de la danse contemporaine française des années 70-80-90 résistent, dans la teneur de leurs productions à la logique de l'action que prônaient avec véhémence la danse classique, et, qu'en même temps, cette résistance soit soutenue par les instances de tutelle. On déplore l'"institutionnalisation" actuelle de la danse contemporaine en France mais la résistance-attirance (en vagues) est inscrite dans l'interaction des logiques ; elle était prévisible puisque présente aux commencements soutenue dans une logique de confrontation complémentaire. Les productions poétiques apparaissent toujours dans cette ambivalence. Loin de fustiger cette ambivalence, nous avons voulu la reconnaître, lui porter reconnaissance sans pourtant, comme il est souvent le cas dans les exégèses sur l'art et d'autant plus sur la Danse, en dissimuler les écueils. Afin d'entreprendre cette

[622] Laurence Louppe, à propos de la danse d'Odile Duboc, Poétique de la danse Contemporaine, Op. Cit.

entreprise difficile liée aux renouvellements de nos idéologies, nous pensons qu'il est souhaitable, dans le commentaire artistique, de mettre l'accent autant sur ce qui change que sur ce qui ne change pas, de comprendre en quoi le geste artistique s'élabore aussi dans des habitudes gestuelles et perceptives profondes. La logique du geste affectif ou poétique, en proposant des lignes à "segmentarité souple" face à des lignes de segmentarité dure"[623], dirait Deleuze, apparaît comme une résistance à une logique et non pas comme un renouvellement (ou plutôt une différence).

Les expériences corporelles des danseurs de la Cie Trisha Brown et de Contact Improvisation, de même que celles investies par les méthodes d'éducation somatique, semblent esquisser une sortie par rapport à cette double logique de la confrontation. Là, il ne s'agit pas tant de s'opposer à la logique volontariste, de lutter contre, mais bien et ce, très concrètement, de la "laisser tomber"… en d'autres termes de permettre à la volonté de se laisser absorber par le sol ou le cours des choses afin qu'elle se transforme elle-même. Nous invoquons ici la logique du geste que nous avons appelée logique du *geste aisthétique*. Or, la définition de cette logique aisthétique passe par une certaine radicalisation, tant il s'agit véritablement de "laisser tomber" une habitude gestuelle, perceptive, idéologique. "Laisser tomber" est une entreprise éminemment difficile. Aussi, nous pourrions même (et il pourrait apparaître intéressant ultérieurement de le démontrer) percevoir, au sein des écrits d'un Alexander ou d'un Feldenkrais, leurs propres résistances à "laisser tomber" une logique issue du cartésianisme ou du darwinisme, tout en prônant en même temps une pratique et une pensée de la non-intervention volontaire et du non-faire… tellement, encore une fois, il apparaît difficile de renouveler entièrement nos idéologies, de "réaliser" la différence. Nous pensons que l'heuristie de leurs pensées pratiques et de la pensée des danseurs qui les pratiquent réside dans une accentuation des éléments qui esquissent véritablement une autre logique. Les conceptions du "poids" et du "flux" sont conçues chez Laban, mais aussi dans l'ensemble de la danse européenne et dans la danse moderne, dans la variation entre un "contrôler" et un "céder". L'alternance entre la contraction volontaire et le relâchement se devait alors d'être radicalisée dans un perpétuel "céder". Cette accentuation s'étaye, selon nous, à partir des expériences chorégraphiques américaines

[623] Gilles Deleuze, Dialogues, Op. Cit. p 151-162.

post-modernes, car, comme le dit justement Laurence Louppe, il n'y a jamais eu dans la danse européenne, cette recherche du "degré zéro" du geste[624], autrement dit cette remise en question de la logique de l'action. Si la logique du geste poétique est au plus près d'un démantèlement de la logique binaire, par intermittence, la logique moléculaire et cristalline du geste aisthétique, telle que nous la concevons, la démantèle complètement, et crée une différence. Il y a entre les deux logiques une véritable différence de nature… à l'instar des différences que repèrent François Jullien entre la pensée occidentale et la pensée taoïste. Une logique du processus se substitue à une logique du résultat ou de l'occasion. A une logique du geste-résultat, la logique aisthétique substitue une logique du geste-processus et le processus comme le geste deviennent affaire de perception continuelle. Le geste aisthétique démantèle le schéma sensori-moteur en faisant coïncider la sensation et le mouvement. Le geste devient un processus de perception et la perception se fait geste. Entre la perception et le geste, il n'y a plus l'écart séparateur de la volonté, du choix et de la perception sélective. Mais ce qui fait tenir la sensation et le mouvement ensemble est, non pas tant, comme on peut le dire rapidement, une "absence de contrôle", mais, ce que nous avons diversement appelé (sans vraiment trouver le terme adéquat), une canalisation (une volition, une modulation, un aiguillonage) : la *canalisation* serait une pensée du geste sans volonté, une perception locale-globale du processus, une façon d'épouser constamment les circonstances afin d'en tirer toujours du potentiel, des puissances porteuses et transformatrices. A une logique d'un résultat obtenu "grâce à" une extériorité, fut-elle nommé hasard (comme chez Cunningham), elle substitue une pensée constante du "s'appuyer sur ce qui est porteur", sur ce que François Jullien, commentant la pensée taoïste, appelle la "propension des choses". "L'intersection accidentelle de la rencontre se mue ainsi en coïncidence continue avec le cours du procès ; au lieu d'être l'instant fugitif et hasardeux offert à l'action, l'occasion devient contemporaine de tous les stades de la transformation"[625]. L'événement n'est plus une exception, il est, comme le dit Dominique Dupuy, un avènement ; il est constamment ce qui advient. Si le geste est ce que fait advenir le processus, l'initiative et l'intervention est devenu complètement

---

[624] Propos de Laurence Louppe lors de la conférence organisée par le Centre National de la Danse de Lyon, le 20 janvier 1998 sur le thème de la "Judson Church".

[625] F. Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 97.

minimale. Sans que nous ayons pu développer cette corrélation entre ce "travail des sensations" dans la sphère chorégraphique et la pensée taoïste (ce que pourrait être entrepris plus rigoureusement), il est évident que les influences sont effectives. La pensée du "lâcher prise" ou du "laisser faire le poids" a à voir avec le principe de "non-agir" de la pensée chinoise. "Agir sans agir, commente à ce propos François Jullien : je n'agis pas (en fonction d'un plan arrêté, de façon ponctuelle, en forçant les choses), mais pourtant je ne suis pas, non plus, non agissant - je ne demeure pas inactif- puisque j'accompagne le réel durant tout son déroulement (que je vais de pair avec lui, que j'en suis le partenaire). En même temps que le monde n'est plus un objet d'agir, je deviens partie prenante de son devenir : "j'agis" dès lors sans plus "l'affronter" (ce qui est le dernier mot du Loazi)"[626]. Le geste aisthétique apparaît dans une logique de "l'avec", du "suivre", de "l'accompagner", du devenir-avec. Or, être avec, c'est sentir, l'être-avec passe par la sensation, par la sensation du processus… par la sensation du mouvement. C'est pourquoi, à l'instar des expériences chorégraphiques, nous avons placé la sensation au cœur du geste et nous avons instauré la kinesthésie au cœur de ce mode de corporéité. Ce sur quoi mettent l'accent ces expériences portent justement sur les fondements corporels de cette logique du processus : la logique de l'adaptation constante et du savoir tirer parti des circonstances est co-subtantielle corporellement à une logique de la "sensation de poids". Le fondement de la logique se trouve dans une com-préhension des supports basiques qui permet mon efficience dans le monde : la terre, l'air, le corps, et tous les corps en général. Etre-avec le processus revient à être-avec le déséquilibre permanent du poids de son corps. Suivre la "propension des choses" revient alors exactement à suivre leur caractère pondéral, sans cesse en déséquilibre instable. Cultiver l'accompagnement implique une conception d'acceptation du poids et de la matière mouvante (en tant, aussi, qu'elle ne cesse de m'altérer), et aussi, corrélativement, une conception du flux. Suivre le "cours des choses", c'est se moduler à leur flux comme à leurs déséquilibres continuels. L'activité se confond avec le cours des choses et devient fluidique. Le geste aisthétique fluidifie les gestes, fluidifie les perceptions. Cette fluidité opère, nous l'avons vu, non pas dans l'indistinction, mais dans la *distinction sans séparation*. L'espace-temps n'est plus

[626] F.Jullien, Traité de l'efficacité, Op. Cit. p 110.

coupé, strié ni même fissuré, mais apparaît comme une matérialité se distinguant en se connectant. En cela, le geste aisthétique suppose la précision gestuelle et perceptive ; une localisation qui n'entame pas la globalité du processus perceptif et le monde perçu. Se connecter est consubstantiel à se différencier, de même, connecter revient à différencier, ce, sans opérer de séparation ou d'écart inéluctable, mais en se faisant le créateur de plis singuliers. Le *pli* divise deux parties sans les séparer. Cette logique fluidique, comme la mouvance liquidienne, se soumet, cède au poids et au cours des choses mais cette mise à l'écart du dirigisme n'aboutit pas pour autant à une logique de la pure soumission. Elle canalise, elle se réfère moins à l'aqueux qu'à "l'hydraulique" pour reprendre le terme employé par Trisha Brown. Elle active les choses comme elle s'active, elle trace des volumes évolutifs ; c'est pourquoi, nous la disons aussi cristalline. Le geste aisthétique suppose un principe de non-intervention synonyme de subtile canalisation, de modulation, de volition du processus. Comme le dit l'adage chinois, "ne rien faire et que rien ne soit pas fait". En cédant, en accompagnant le cours des choses, je ne fais pas rien. Plus, "en ne rien faisant", je permets que les choses m'adviennent, et que j'advienne avec elles : en devenir-avec, j'adviens autant que le monde advient. Le geste autant que la perception deviennent créateurs. Faire des plis, tel est le geste créateur. Au caractère dramatique du geste qui colmate infiniment les trous, les déchirures ou les petites fissures, se substitue le caractère allègre du pli, la joie de se différencier en se connectant, le sourire de la relation créatrice. Nous sommes ici dans une logique du sourire discret, de l'humour qui surgit de cette connection paradigmatique avec l'humus. La kinesthésie qui crée un pli itinérant avec la terre est à relier directement avec un abandon de l'ex-proprioception et, donc, avec un abandon de l'idéologie de la douleur. Le concept de "sensation de poids" des danseurs doit être compris comme un savoir-saveur du geste qui apprend à ne plus savoir avoir mal. Devenus denses, les corps dansent dans la facilité, la simplicité, l'humilité. Tels sont ces corps-plis des danses de Trisha Brown et de la Danse Contact Improvisation. Rajoutons également la flexibilité, la disponibilité, et ce que nous avons appelé la *réversibilité* des corps : en s'actualisant dans un geste, le geste aisthétique ne se coupe pas de l'ensemble de ses possibles, au contraire, en ayant cette capacité de toujours se détourner, il donne à voir un actuel gonflé de mille autres possibilités "virtuelles" (non pas, justement, au sens d'un "virtuel" déraciné, comme l'employait Paul Virilio, mais d'un virtuel pondéré,

plié avec l'actuel d'un geste qui se déploie en même temps que de déployer un réel dans toutes ses possibilités). En ce sens, la réversibilité sous-entend le principe de multiplicité. C'est que la pliure d'une particule à une autre peut s'effectuer de multiples manières… plus, la multiplicité des pliures possibles est toujours dans l'ordre des possibilités. De là, la notion d'ouverture, d'expansion des mondes possibles. La logique aisthétique est une logique où il y a du jeu, ce dans tous les sens du terme.
En "laissant tomber" ce qui sépare, en "laissant tomber" la volonté de se porter comme le dirigisme en général, en supposant la multiplicité des connections-différenciations possibles, ce geste aisthétique est lourd d'implications. Quel conception du monde donne-il à voir ? Qu'est-ce que serait une "esthétique" des rapports sociaux ? Une organisation aisthétique ?

Dans la dimension politique, on pourrait référer la logique aisthétique à l'idée d'anarchie, au sens propre du terme. Jean-Marc Adolphe dit que "le Contact-Improvisation est sous-entendue par une sensibilité libertaire (un danseur de Contact-Improvisation qui ne serait pas un anarchiste serait un piètre danseur tout court, CQFD?)"[627]. Certes, le "laisser faire" selon les principes du "céder son poids", du "céder le passage" comme du "céder au flux et au déséquilibre" suppose une mise à l'écart du mouvement volontaire comme du mouvement contraint, un non-autoritarisme envers l'autre comme envers soi, une confiance en l'autre, en même temps qu'aussi une auto-gestion (responsabilité) de son propre poids en échange constant avec celui de l'autre (relation). Mais, énonçant ces "règles" d'un geste, nous sommes loin d'un anarchisme révolutionnaire. Nous serions davantage dans cette sphère que Gilles Deleuze appelle "micro-politique". L'action politique des danseurs se situe alors dans la discrétion d'un geste. Or, ce geste discret ne touche-t-il pas à la source première de ce que peut être une institution ? L'institution n'est-elle pas, comme le souligne Pierre Legendre, en dernière instance, une institution des corps et des gestes[628] ? La dimension politique de cette danse aisthétique débouche finalement sur une nouvelle problématisation du politique : le politique conçu dans ses aspects corporels et discrets. Ce que peut nous dire la Danse Contact Improvisation en matière d'anarchie serait alors

---

627 Jean-Marc Adolphe, Une fragilité qui résiste, Nouvelles de Danse N° 30, Hiver 1997, Bruxelles, p 30.

628 Pierre Legendre, La Passion d'être un Autre. Étude pour la danse.Op. Cit.

cette idée essentielle qu'une effectivité de l'anarchie trouve sa condition de possibilité dans le fait qu'elle gagne les corps ; le mouvement politique anarchiste est resté une utopie parce qu'il n'a jamais vraiment pénétré les corps… et comme "mouvement politique" le pourrait-il effectivement ? Nous pourrions aussi esquisser cette idée que "l'anarchisme" de la Danse Contact Improvisation ou de la danse de Trisha Brown serait davantage de l'ordre d'un paradoxal (en apparence) "anarchisme conformiste"… tant le non-autoritarisme, ici, est associé, à une façon de se "con-former" au processus. Mais le terme de "conformisme" apparaît abusif tant cette logique du processus s'élabore selon le flux de l'immanent et exclut toute transcendance ou extériorité : se conformer au processus n'est aucunement synonyme de se conformer à une extériorité.

Il est révélateur que Trisha Brown, après avoir déserté le lieu institutionnel du théâtre conçu, dans les années 60, comme formalisant et normatif, y retourne sans contradiction : c'est qu'en effet, le micro-politique qui se trame dans la discrétion, se joue aussi là, dans le lieu théâtral comme dans tous les lieux. Loin de toute opposition, de toute confrontation, de toute révolution auxquelles nous a habitué la logique politique habituelle, la dimension politique que profile la logique du geste aisthétique est liée aux processus de la transformation des corps, transformation qui ne peut être effective et efficiente que si elle est convoquée par chacun d'eux, dans la discrétion… sans modèle, sans formation ou con-formation. Cette nouvelle problématisation du politique pourrait apparaître à première vue comme une négation même du politique, un a-politique. Concevoir le politique en dehors de toute transcendance ou toute extériorité, puisque la logique les fait tomber, est-il possible ?

Sans entrer dans ces réflexions qui débordent notre présent propos, nous aimerions simplement dégager quelques implications de cette logique aisthétique en matière de pédagogie de la danse. Ce "travail des sensations" implique une important renouvellement des procédés pédagogiques. A une pédagogie du modèle donné ou du résultat à atteindre, elle oppose une pédagogie du procédé-processus. Le "savoir danser" ne se définirait plus comme une répétition des langages dansants codifiés, ni même comme une combinaison singulière de plusieurs langages, ni même encore comme une personnalisation divergente d'un langage transmis, mais comme une variation à partir d'un mode de corporéité générique que nous avons nommé la corporéité aisthétique. Il s'agirait globalement alors moins de transmettre des phrases, des mots dansants qu'un

alphabet, une batterie d'outils qui ouvrent moins sur des formes que sur la compréhension de principes : principes du poids, du non-faire (involuer plutôt que progresser), de la réversibilité, de la perception non pas focale mais locale-globale, des directions "sans effort", de la pluri-dimensionnalité du geste et de la perception, du jeu (des articulations) comme du jeu tout court, de la relation par pliure. Ces principes supposant maintes articulations langagières possibles, maints jeux possibles.

A une classe technique de danse traditionnellement centrée sur le professeur, se substitue une séance clairement centrée sur l'étudiant. Comme dans les cours de "prise de conscience par le mouvement" de la méthode Feldenkrais, il n'y aurait plus de forme à imiter mais un protocole de mouvement où chacun trouve son chemin. Cette formule est utilisée plus spécialement dans ce que le monde de la danse contemporaine appelle les "ateliers". Mais, la logique suppose non seulement une généralisation des ateliers (par rapport à l'existence de "classes techniques" où la logique du modèle ou du résultat reste prégnante) mais encore des ateliers générés par une mise en œuvre aisthétique du mouvement, des "ateliers de la sensation" où les principes énoncés ci-dessus constitueraient le substrat commun.

Cette orientation mettrait, au centre des procédés pédagogiques, l'apport des méthodes d'éducation somatique ou, moins précisément, des procédés divers générés par cette même logique de corps. A la suite d'une conférence de Laurence Louppe sur la Judson Church, Wil Swanson, ex-danseur de la Cie Trisha Brown, se posait cette question de son héritage et de son lendemain : "qu'est-ce que je suis ? qu'est-ce que je fais moi maintenant après cette histoire ?"[629]. Sans évidemment pouvoir répondre complètement à cette question existentielle, il exprimait néanmoins des principes fondamentaux qui lui semblaient générateurs d'un futur, et qu'il partage, disait-il, avec d'autres danseurs créateurs : "Toute création ne peut être issue que d'un travail corporel ("bodywork"), d'une recherche profonde sur le corps que j'ai et que je suis". Selon lui, les méthodes d'éducation somatique apparaissent alors comme des "supports" indispensables, des tremplins basiques aux créations de l'avenir. "Leurs points communs, rajoutait-il, résident dans le fait qu'elles énoncent des principes : conception du lâcher le poids ; conception des jeux articulaires ; conception de l'espace, des directions opposées et de

[629] Wil Swanson, Propos recueillis le 21 janvier 1998 à Lyon, lors d'un stage proposé par Le Creuset, Centre de formation continue du danseur professionnel.

la perception qui n'oublie jamais ce qu'il y a derrière, de la perception ouverte". A la base de l'acte dansant et créatif, il y aurait donc moins une "technique" ou un savoir-faire d'un danseur-chorégraphe qui les transmet, qu'une méthode d'éducation corporelle c'est-à-dire une philosophie du corps, un mode de corporéité spécifique. Nous pensons également, avec Wil Swanson, que ces pensées originales du corps élaborées tout au long du 20ème siècle (de Dalcroze, Laban à Bonnie Cohen ou Klein, en passant par Alexander), sont moins derrière nous que devant, ou plus précisément à comprendre présentement, toujours et toujours pour aller ailleurs.

Or, ces principes pédagogiques basés sur le non-faire, sur la valorisation du processus qui devient le produit, sur la sensation d'aisance, bouleversent les procédés pédagogiques traditionnelles basés sur une vision mécaniste, directive et volontaire du geste, sur le faire et la sueur. Comme le souligne Sylvie Fortin, Professeur au département de danse de l'Université du Québec et qui a publié de nombreux travaux sur la contribution de l'éducation somatique à la formation du danseur, l'intégration de l'éducation somatique dans la pédagogie de la danse est éminemment problématique, et peut générer des contradictions à ne pas sous-estimer[630]. Il nous paraît important d'insister sur le fait que le défi pédagogique suprême de l'éducation somatique réside dans le fait même que sa logique lui impose de ne pas s'imposer, sinon elle en perd sa substance, sa portée efficiente, son sens. Imposer une classe d'éducation somatique à des étudiants en danse est contraire au principe intrinsèque de la méthode même basée sur la prise en charge de l'élève de son apprentissage (puisque, comme le dit Sylvie Fortin, "dans une perspective somatique le savoir se construit dans l'expérience propre de chaque individu"[631]). La transmission de la logique suppose la souplesse dans ces modes de diffusion, sinon elle rejoint une organisation par "lignes de segmentarité dure". La pensée de la "motilité" qui se confond avec la "mobilité" ne peut être le fruit d'une "mobilisation générale", sans se désagréger elle-même.

Dans la même idée, un travestissement de la logique aisthétique consisterait à faire de la sensation un résultat à obtenir ou une substance à transmettre. Si une sensation devient un but (pour l'élève) ou si elle constitue ce qui doit être transmis à l'élève (pour le

---

630 Voir Sylvie Fortin, "L'éducation somatique : nouvel ingrédient de la formation pratique en danse", dans Nouvelles de Danse N°28, Été 96, p 15-30.

631 Sylvie Fortin, Idem, p 24.

pédagogue), la logique inverse le schéma sensori-moteur mais perdure dans celle du résultat. La logique aisthétique suppose que le pédagogue ne donne pas à l'élève des sensations à trouver. On ne donne pas une sensation, une sensation (comme une attention au processus) se trouve ou ne se trouve pas ; chaque sujet est sentant et senti ou non, produit un geste aisthétique ou non. A partir du moment où le pédagogue instaure des sensations (plutôt que des formes) comme modèles, il fait ce que l'on pourrait appeler de la suggestion. La suggestion, au contraire de l'imagination, et telle que l'on pourrait la détecter dans beaucoup de milieux pédagogiques et chorégraphiques, est un "faire faire" performatif de la sensation : on nous dit ce qu'il faut sentir. Or, transplanter une sensation appartient éminemment à une logique de pouvoir. Ce procédé est par excellence utilisé dans les sectes contemporaines : là, on donne à sentir ; là, on donne, dans un geste salvateur, ce que la logique idéalisatrice, rendait tabou : le corps et ses sensations. Or, perdure voire même est accentuée (par la nécessité du soulagement) la prégnance d'une extériorité, d'une référentialité extrinsèque. Danger important où peut se perdre la logique aisthétique et donc aussi les méthodes d'éducation somatique si elles le sous-estiment.

Nous avons vu, au travers des propos et du travail des danseurs de la Cie Trisha Brown et du Contact Improvisation que l'essence de leurs danses résidait moins dans des compétences motrices spécifiques et ponctuelles, que dans un changement profond d'attitude face à une façon de penser le corps, dans un travail radical sur la "pensée" du mouvement et la perception. L'investissement de ces danseurs dans ce projet aisthétique dépasse largement le temps circonscrit d'une séance, du studio de danse ou de la scène. Le travail des sensations se diffuse à l'ensemble de leur vie quotidienne, à leur façon générale d'être-au-monde. Quelle est la conception du monde que définit l'ensemble de ces pratiques ? Un développement de cette question supposerait donc une étude se penchant plus spécifiquement sur ces pratiques nodales qui en développent les principes, c'est-à-dire les méthodes d'éducation somatique : en analyser les outils et les fondements, les hésitations respectives aussi au regard des logiques de corps et de pensée qu'elles dénoncent et qu'elles proposent, les écueils, les implications sociales, les dimensions micro-politiques.

La question se pose aussi du renouvellement des modalités de la production chorégraphique dans le cadre de cette logique aisthétique. Une autre question se pose

aussi des conditions sociales de possibilité d'une être-au-monde aisthétique quotidien, d'un être sensible et créatif au quotidien. A cette double question, pourrait-on répondre provisoirement qu'il semble que, par ce travail, les danseurs pourraient s'avancer moins comme des "inter-prêtes" d'un produit spectaculaire valorisé sous le nom unique d'un chorégraphe, que comme des éducateurs privilégiés d'une autre logique de corps et de pensée. Dans ce contexte où l'apprentissage de la vie se ferait "école de la sensation", la danse pourrait être investie davantage par une mission d'éducation "aisthétique" (esthétique) que par celle de la "production" artistique et spectaculaire.

La principielle dimension de cette logique aisthétique réside dans ses valeurs créatives qui permettent d'envisager non seulement un champ vaste d'investigation pour l'art de la danse mais aussi une éthique qui nourrirait cette période, à peine ouverte, pour nous, de l'art comme création de la vie quotidienne.

BIBLIOGRAPHIE

Cette bibliographie ne peut être exhaustive tant le thème du corps et de la perception met en jeu l'ensemble ou, au moins, une grande partie des bibliographies chorégraphique, philosophique, esthétique, psychologique, physiologique, etc. Nous nous sommes contenté de citer ici les auteurs et ouvrages auxquels nous avons eu recours, de manière appuyée ou simplement allusive, dans le courant de notre texte, ainsi que certains ouvrages qui, sans avoir été cités, nous ont, de façon souterraine, soutenu dans notre réflexion.
(Les ouvrages collectifs sont classés par ordre alphabétique selon leur titre et inscrits en majuscules italiques).

Approches générales.

ANZIEU Didier, *Le Moi-peau*, Dunod, Paris, 1985.

ART ET PHÉNOMÉNOLOGIE, La part de l'œil N°7, Bruxelles, 1991.

ARTAUD Antonin, Œuvres Complètes, Gallimard.

BACHELARD Gaston :
L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière, José Corti, Paris, 1942.
L'air et les songes, Essai sur l'imagination du mouvement, José Corti, Paris, 1943.
L'intuition de l'instant, Éditions Stock, Paris, 1931-1992.

BERGSON Henri, *Œuvres complètes*, PUF, Paris, 1959.

BERNARD Michel :
L'expressivité du corps, Recherches sur les fondements de la théâtralité, J.P Delarge, Éditions Universitaires, 1976, réédition, Chiron, Art Nomade, Paris, 1986.
Le corps, J.P Delarge, Éditions universitaires, 1976, réédition, Éditions du Seuil, Paris, 1995.
Esquisse d'une approche pragmatique de la philosophie, L'Encyclopédie Philosophique, Paris, 1992.
Esquisse d'une nouvelle problématique du concept de sensation et de son exploitation chorégraphique, Texte devant figurer dans un prochain ouvrage "De la création chorégraphique".

DAGOGNET François :
Le corps multiple et un, Synthélabo, Collection Les empêcheurs de tourner en rond, 1992.
La peau découverte, Synthélabo, Collection Les empêcheurs de tourner en rond, 1993.

DELEUZE Gilles :
Nietzsche et la philosophie, PUF, Paris, 1962.
Le bergsonisme, collection SVP, Initiation philosophique, PUF, Paris, 1968.
Différence et Répétition, PUF, Paris, 1968.
Logique du sens, Éditions de Minuit, Paris, 1969.
Francis Bacon, logique de la sensation, Éditions de la Différence, Paris, 1981.
L'image-mouvement, Éditions de Minuit, Paris, 1983.
L'image-temps, Éditions de Minuit, Paris, 1985.
Le pli, Leibniz et le baroque, Éditions de Minuit, Paris, 1988.

DELEUZE Gilles et **GUATTARI** Félix :
Mille Plateaux, Éditions de Minuit, Paris, 1980.
Qu'est-ce que la philosophie ?, Éditions de Minuit, Paris, 1991.

DELEUZE Gilles et **PARNET** Claire, *Dialogue*s, Champs Flammarion, Nouvelle édition 1996.

DUFRENNE Mikel, *L'œil et l'oreille*, Éditions Jean Michel Place, Paris.

GIL José, *Métamorphoses du corps*, Éditions de la Différence, Paris, 1985.

JULLIEN François :
Procès ou Création, Une introduction à la pensée chinoise, Seuil, Paris, 1989.
Figures de l'immanence, Pour une lecture philosophique du Yi King, Grasset, Paris, 1993.
Traité de l'efficacité, Grasset, Paris, 1996.
Un sage est sans idée ou l'autre de la philosophie, Seuil, Paris, 1998.

KANDINSKY, *Du spirituel dans l'art, et dans la peinture en particulier*, (1954), Éditions Denoël, 1989.

***LE CORPS*, *Sous la direction de Jean-Christophe Goddard et Monique Labrune, Vrin, Intégrale, Paris, 1992*.**

LE TEMPS ET SA FLÈCHE, sous la direction de Etienne Klein et Michel Spiro, Flammarion, 1996.

LEGENDRE Pierre, *La passion d'être un autre, Etude pour la danse*, Éditions du Seuil, Paris, 1978.

LIGER-BELAIR Jean-Bernard, *L'ombre nécessaire. Phénoménologie du corps*, Éditions du Félin, Paris, 1990.

MALDINEY Henry, *Regard, Parole, Espace*, Éditions L'Age d'Homme, Lausanne, 1973.

MERLEAU-PONTY Maurice :
Phénoménologie de la perception, TEL Gallimard, Paris, 1945.
Le visible et l'invisible, TEL Gallimard, Paris, 1964.
L'œil et l'esprit, Gallimard, Paris, 1960.

PARROCHIA Daniel, *Le Réel*, Bordas, Paris, 1991.

POZZI Catherine, *Peau d'âme*, Éditions de la Différence, Paris, Ramsay, Paris, 1987.

SAMI-ALI, *Corps réel, Corps imaginaire,* Dunod, Paris, 1977.

SCHILDER Paul, *L'image du corps*, (1950), Édition traduite : Gallimard, 1968.

SERRES Michel, *Les cinq sens*. Philosophie des corps mêlés. Grasset, Paris, 1985.

SIBONY Daniel, *Le corps et sa danse*, La couleur des idées, Seuil, Paris, 1995.

STRAUS Erwin, *Du sens des sens*, (1935) Édition traduite : Millon, Grenoble, 1985.

VALÉRY Paul, *Œuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1957.

VINCENT Jean-Didier, *Biologie des passions*, Éditions Odile Jacob, 1986-1994.

VIRILIO Paul :
E*sthétique de la disparition*, Éditions Balland, 1980 ; réédition Le livre de poche, Édition Galilée.
L'inertie polaire, Éditions Christian Bourgeois, Paris, 1990-1994.

Cybermonde ou la politique du pire, Éditions Textuel, Paris, 1996.
WATZLAWICK, BEAVIN, JACKSON, *Une logique de la communication*, Seuil, 1972.

WHITE Kenneth, *La figure du dehors*, Le livre de poche, Grasset, 1978.

YI KING, Le livre des transformations, Traduction de Richard Wilhelm et d'Etienne Perrot, Librairie de Médicis, Paris, 1973.

Approches spécifiques : danse, corps et perception.

ACKERMAN Diane, *Le livre des sens*, Le livre de Poche, Grasset, 1990.

BADIOU Alain, *La danse comme métaphore de la pensée*, dans "Danse et Pensée", GERMS, Paris, 1993.

BARBA Eugenio, SAVARESE Nicolas, *L'énergie qui danse*, Bouffonneries N°32-33, ISTA, 1995.

BARTHES Roland, *Lecture de Brillat-Savarin, "Physiologie du goût"*, Hermann, 1975.

BERNARD Michel, *Sens et fiction ou les effets étranges de trois chiasmes sensoriels*, Revue Nouvelles de Danse, N°17, Octobre 1993, Contre Danse, Bruxelles.

BERTHOZ Alain :
Le sens du mouvement, Éditions Odile Jacob, Paris, 1997.
La coopération des sens et du regard dans la perception du mouvement, dans "Le corps en jeu", CNRS Éditions, Paris, 1994.

CALAIS-GERMAIN Blandine, *Anatomie pour le mouvement*, Édition des Iris, 1989.

CHUNGLIANG AL HUANG, *Tai Ji Danse du Tao*, Guy Trédaniel, Paris, 1986.

CUNNINGHAM Merce, *Le danseur et la danse*, Entretiens avec Jacqueline Lesschaeve, Belfond, Paris, 1980.

DALCROZE Emile-Jaques, *Le rythme, la musique et l'éducation*, Éditions Fœtisch 1558, Suisse, 1965.

DANSE ET PENSÉE, Éditions GERMS, 1993.

DANSES TRACÉES, Sous la direction de Laurence Louppe, Éditions Dis Voir, Paris, 1991.

DUPUY Dominique :
L'indélébile éphémère, Préface de l'ouvrage de Jacqueline Robinson, "L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)", Éditions Bougé, Paris, 1990.
Le corps émerveillé, Marsyas N°16, Décembre 1990, Paris.
A bon écouteur, salut !, Marsyas N°23, Septembre 1992, Paris.
La précellence de l'écoute, Nouvelles de Danse N° 17, Octobre 1993, Bruxelles.
Le temps et l'instant, Marsyas N°28, Décembre 1993.
Danser outre, hypothèses de vol, dans "États de corps", Revue IO N°5, Éditions Erés, 1994.
Égards au banal et au démodé, Pour la *Lettre d'info* IPMC N°14, Décembre 1994.
Le divers, Droit au divers, Pour la *Lettre d'info,* IPMC N° 15, 1995.
Espace de jeu-le parti-pris du jeu chez Jérôme Andrews, Marsyas N°35-36, Décembre 1995.
L'alchimie du souffle, Marsyas N°32, Décembre 1994.

***ETATS DE CORPS*,** Revue IO N°5, Éditions Erés, 1994.
ET LA DANSE, Revue d'Esthétique N°22, Éditons Jean-Michel Place, 1992.

FEBVRE Michèle, *Danse contemporaine et théâtralité*, Chiron, 1995.

GODARD Hubert :
A propos des théories du mouvement, Revue Marsyas N°16, décembre 1990.
Propositions pour une lecture du corps en danse, Bulletin du CNDC N°6 et 7, Angers, 1990.
L'empire des sens… La kinésiologie, un outil d'analyse du mouvement, Danser Maintenant, Collection arts Vivants, CFC Éditions, Bruxelles, 1990.
Le déséquilibre fondateur, Le corps du danseur, Épreuve du réel, Revue Art Press N° spécial "Les vingt ans d'Art Press, 1992.
Le geste manquant, dans "États de corps", direction de Claude Rabant, Revue semestrielle IO N°5, Éditions Erés, 1994.
C'est le mouvement qui donne corps au geste, Marsyas N°30, Juin 1994.
Le souffle, le lien, Revue Marsyas N°32, décembre 1994.
Le geste et sa perception, dans "La danse au XXème siècle", Marcelle Michel et Isabelle Ginot, Paris, Bordas, 1995.

GOLSTEIN Kurt, *La structure de l'organisme*, Gallimard, 1951.

GRAHAM Martha, *Mémoires de la Danse*, Traduction française, Arles, Actes sud, 1992.

GROTOWSKI Jerzy, *Vers un théâtre pauvre*, La cité, Lausanne, 1971.

HERRIGEL E., *Le zen dans l'art chevaleresque du tir à l'arc*, Éditions Dervy, paris, 1996.

HUMPHREY Doris, *Construire la danse*, Éditions Bernard Coutaz, Paris, 1990.

KLEIST, Heinrich Von, *Sur le théâtre de marionnettes*, Traduction de Jacques Outin, Éditions Mille et une Nuits, Paris, 1993.

LABAN Rudolf, *La maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994.

***LA DANSE, ART DU XXè SIÈCLE ?*,** Éditions Payot, Lausanne, 1990.

LA DANSE, NAISSANCE D'UN MOUVEMENT DE PENSÉE, Armand Colin, 1989.

LAUNAY Isabelle, *A la recherche d'une danse moderne, Rudolf Laban-Mary Wigman*, Éditions Chiron, Paris, 1996.

LE BOULCH Jean ;
V*ers une science du mouvement humain, Introduction à la psychocinétique*, Éditions ESF, Paris, 1982.
Mouvement et développement de la personne, Éditions Vigot, Paris, 1995.

LE CORPS EN JEU, ouvrage coordonné par Odette Aslan, Éditions CNRS, Paris, 1994.

LE CORPS ENJEU, sous la direction de Mireille Arguel, PUF, Paris, 1991.

LE JEUNE ENFANT, SON CORPS, LE MOUVEMENT ET LA DANSE, sous la direction de Gilles Hermet et Martine Jardiné, Édition Erès, Paris, 1996.

LES FONDEMENTS DU MOUVEMENT SCÉNIQUE *(Delsarte, Laban, Meyerhold, Vakhtangov, Taîrov, Grotowski, Barba),* Éditions Rumeur des âges et Maison de Polichinelle, 1993.

LESAGE Benoît :

Le corps-conscience : ce que savent les danseurs, Marsyas N°11, Septembre 1989.
Sensation, analyse et intuition : les techniques de conscience du corps et *L'étrange appel : le danseur et/est son double,* dans "Le corps enjeu", sous la direction de Mireille Arguel, PUF, 1992.
LOUPPE Laurence ;
Poétique de la danse contemporaine, ContreDanse, Bruxelles, 1997.
États de corps perdus : le voyage historique, dans "États de corps", Revue IO N°5, 1994.

MICHEL Marcelle, **GINOT** Isabelle, *La Danse au XXème siècle*, Bordas, Paris, 1995.

Revue Nouvelles de danse N°17, *Dossier consacré à "L'écoute"*, Résultats sur le colloque Autre Pas de 1993, Octobre 1993, Bruxelles.

PORTE Alain, *François Delsarte une anthologie*, Éditions IPMC, Paris, 1992.

***QUE DIT LE CORPS ?*,** Actes de la table ronde organisé par le Cratère Théâtre d'Alès le 25 mars 1995, Cratère Théâtre d'Alès-en-Cévennes, Avril 1996.

ROBINSON Jacqueline, *L'aventure de la danse moderne en France (1920-1970)*, Éditions Bougé, Paris, 1990.

ROUQUET Odile, *Des Pieds à la Tête, De la Tête aux Pieds*, Recherche en Mouvement, Paris, 1991.

SOUZENELLE Annick, *Le symbolisme du corps humain*, Albin Michel, Paris,1984.

TOMATIS Alfred
L'oreille et la voix, Robert Laffont, Paris, 1977, 1990.
Écouter l'univers, Réponses, Robert Laffont, Paris, 1996.

VARELA Francisco, THOMPSON Evan, ROSCH Eleanor, *L'inscription corporelle de l'esprit, Sciences cognitives et expérience humaine*, Seuil, 1993, Paris.

VAYSSE Jocelyne, *La danse-thérapie, Histoire, techniques, théorie*, Desclée de Brouwer, Paris, 1997.

WIGMAN Mary, *Le langage et la danse*, Traduction de Jacqueline Robinson, Éditions Papiers, Paris, 1986.

WINNICOT. D.W, *Jeu et réalité, L'espace potentiel*, NRF Gallimard, 1975, Paris.

Sur Odile Duboc.

DUBOC Odile :
Contre-jour, Revue Empreintes N° 6, Février 1984, Paris.
Faire entrer la lumière et le vent, Revue Marsyas N° 15, Septembre 1990, Paris.
Quelle musique pour quelle danse ? dans "Danse et Pensée", GERMS, Paris, 1993.
L'épreuve du temps dans "L'art en scène Première", Cie Larsen, Paris, 1994.

HUYNH Emmanuelle, *Duo*, Revue Nouvelles de Danse N°28, Été 1996, ContreDanse, Bruxelles.

LARTIGUE Pierre, **FINCK** Michèle,*Odile Duboc, Roger Eskenazi*, Collection Arts chorégraphiques : L'auteur dans l'œuvre, Éditions Armand Colin, Paris, 1991.

LOUPPE Laurence
L'espace Duboc : un tableau sans cadre, Art Press.
États de corps, États d'espace, Art Press N°179, Avril 1993.

Sur la danse post-moderne américaine.

BANES Sally
Terpsichore in Sneakers, Boston, Houghton et Mefflin, 1980, réédition, Univ. of Wesleyan Press, 1987.
Dancing Writings in the age of Post-Modernisme, Wesleyan Univ. Press, New York, 1933.

DUNN ELLIS Robert
Extraits d'articles publiés dans Contact Quarterly, traduits dans "*Judson Church, A space of nothing ?*", Nouvelles de Danse N°3, Septembre 1990, Bruxelles.
Constrastes aïgus, Entretien à propos de son enseignement de l'improvisation et de la composition par Nancy Stark Smith, Extraits de l'article *High Contrast* paru dans Contact Quarterly, Improvisation Issue, Volume XII, N°3, Fall 1987.

HALPRIN Anna :
Three decades of transformative dance, Contact Quarterly, issue 1, winter 90, volume XV, Extrait de cet entretien avec Nancy Straksmith publié en français, *La danse change le danseur*, dans Nouvelles de Danse N°20, Bruxelles, 1994.
Danses de la terre : le corps répond aux rythmes de la nature, Nouvelles de danse N° 21, Automne 1994.

HAWKINS Erick, *The body is a clear place (Le corps est un lieu de limpidité)*, dans Revue Empreintes N°6, Février 1984, Paris.

LOUPPE Laurence :
Actes du Colloque de Danse Emoi Limoges, 1989.
Le minimalisme et nous, Art Press N°185, Novembre 1993.
Revue Mouvement N°1, "*Variations américaines*", (contenant notamment un entretien avec Simone Forti), Paris, 1995.

STEINMAN Louise, *The Knowing Body, Elements of contemporary performance and dance* (Included material from Trisha Brown, Wendy Perron, Meredith Monk, Whoopl Golberg, Spalding Gray, Ping Chong), Shambhala Press, Boston and London, 1986.

Sur Trisha Brown.

BROWN Trisha :
Skymap, Carnets de notes, If you couldn't see me, Textes traduits par Isabelle Ginot, Revue IF, Septembre 1994, Marseille.
Face à dos, Entretien avec Emmanuelle Huynth, Nouvelles de Danse N°23, Bruxelles, 1995.
Trisha Brown nous dit le nom de ses maîtres, Interview de Laurence Louppe, Nouvelles de Danse N°17, Octobre 1993.

BROWN Trisha, **LOUPPE** Laurence, Textes réunis dans le Bulletin CNDC N°5, Angers, Janvier 1990.

BRUNEL Lise, *Trisha Brown*, Éditions Bougé, Paris, 1987.

GINOT Isabelle, *Trisha Brown Texte et mouvement*, *Trisha Brown et l'écriture,* Revue IF, Septembre 1994, Marseille.

JUDD Don, *Don Judd, un décor pour Trisha Brown*, Entretien avec Catherine Millet, Art Press N°8, Paris, 1987.

LOUPPE Laurence
Le corps abstrait, Trisha Brown : le poids du corps, le désir du regard, Art Press spécial N°8 "Les années Danse", 1987.
Voyage dans l'œuvre de Trisha Brown, Nouvelles de Danse N°17, Octobre 1993.

MADDEN Diane, **KORTAN** Kevin, *Running and standing still*, Contact Quarterly, Volume 20, Summer/Fall 1995.

PAXTON Steve, *Lettre à Trisha Brown en Juin 1994*, Nouvelles de Danse N° 23, Bruxelles, 1995.

SOMMER Sally, *The sound of Movement*, Dance INK, spring 1993, volume 4, number 1, Traduction de Patricia Kuypers et Jean-Louis Lambeau, *Trisha Brown le son du mouvement*, Nouvelles de Danse N°21, Automne 1994.

Sur la Danse Contact Improvisation et la Danse Improvisation.

BENOIT Agnés, *On the Edge/ Créateurs de l'imprévu*, Revue Nouvelles de Danse N°32-33, ContreDanse, Bruxelles, Automne-Hiver 1997.

CONTACT QUARTERLY's Contact Improvisation Source Book, Collected writings and graphics from Contact Quarterly Dance journal 1975-1992, Contact Éditions, Northampton, Massachusetts, Juin 1997.

J.NOVACK Cynthia, *Sharing the dance, Contact Improvisation and american culture*, University of Wisconsin Press, 1990.

PAXTON Steve, *Improvisation is a word for something that can't keep a name*, Contact Quarterly, Volume XII N°2 Spring/Summer 1987.

TUFFNELL Miranda, Crickmay Chris, *Body, Space, Image, Notes towards improvisation and performance*, Virago Press, London, 1990.

Sur les méthodes d'éducation somatique.

ALEXANDER Gerda, *Le corps retrouvé par l'eutonie*, Tchou, Le corps à vivre, Paris, 1976.

ALEXANDER Matthias, *The use of self*, 1932. Traduction française Eliane Lefebvre, Éditions ContreDanse, 1996, Bruxelles.

BAINBRIDGE COHEN Bonnie, *Sensing, Feeling and Action, The experimental anatomy of body-Mind-Centering,* Contact Éditions, Northampton, 1993.

BARTENIEFF Irmgard, *Body Movement, Coping with the environment*, Gordon and Breach Science Publishers, 1980.

BOIS Danis, **BERGER** Eve
Une thérapie manuelle de la profondeur, Guy Trédaniel, Paris, 1990.
Le fondamental en mouvement, L'univers silencieux du corps, Le souffle d'Or, Collection Chrysalide, 1995.

DOWD Iren, *Taking Root to Fly*, New York, I.Dowd Publication.

DUPUY Dominique, *Faire machine avant- Pilates-Andrews*, Nouvelles de Danse N°17, Octobre 1993.

EHRENFRIED Lili, *De l'éducation du corps à l'équilibre de l'esprit*, Aubier Montaigne.

FELDENKRAIS Moshé :
La Conscience du corps, Éditions Marabout, Paris, 1971.
La puissance du moi, 1985, Édition traduite : Collection Réponses, Robert Laffont, 1990.
L'être et la maturité du comportement, Une étude sur l'anxiété, le sexe, la gravitation et l'apprentissage, 1949, Édition traduite : Espace du Temps Présent, Paris, 1992.
Le cas Doris, Aventures dans la jungle cérébrale (1977), Édition traduite : Espace du Temps Présent, Paris,1993.

FORTIN Sylvie, *L'éducation somatique et la formation en danse*, dans Nouvelles de Danse N°28, Été 1996, Bruxelles.

GARLICK David, *The lost sixth sence, a medical scientist looks at the Alexander technique*, University of NSW, Kennington, Australia, 1990.

GELB Michael, Le corps conjugué, Une introduction à la Technique de F.Matthias Alexander, 1981-1988.

ISSARTEL Lionnelle et Marielle, *L'ostéopathie exactement*, Robert Laffont, Paris, 1983.

OLSEN Andrea, *BodyStories, A guide to experential anatomy*, Station Hill Press, 1991, New York.

ROUQUET Odile, *Les techniques d'analyse du mouvement et le danseur (Regard sur la façon contemporaine d'entraîner les danseurs-Présentation de techniques innovatrices),* Fascicule édité par Odile Rouquet en collaboration avec la Fédération Française de Danse, 1985.

REVUE "CONTACT Quarterly, a vehicule for moving ideas", Biannual journal of dance and improvisation, P.O. Box 603, Northampton, MA 01061.

REVUE "SOMATICS Magazine-Journal of the mind/body arts and sciences", 1516 Grant Ave., suite 220, Novato, CA 94947.

STRUYF-DEYS Godeliève :
Introduction à la méthode des chaînes GDS, Réalisation I.C.T.G.D.S, Bruxelles, 1984.
Chaînes et créativité, Réalisation I.C.T.G.D.S, Bruxelles, 1986.

TODD Mabel, *The thinking Body, a study of balancing Forces of dynamic man*, New York, Dance Horizons, 1968.

TABLE DES MATIÈRES

Introduction. 5

1 - Odile Duboc. Le penchant des sens..... 14

Conceptions de la sensation, de la conscience, du mouvement. 16
Sensation de la matière et matière de la sensation : air et eau. 32
Écoute, regard et poids. 46
Espace et sens-ualité : trace et traits. 67
Musicalité intérieure et respiration. 78
Temps, danse des instants et lumière. 86
Mouvement, sensation et affection. 106

2 - Premier commentaire sur la sensation et le mouvement. Logique du geste poétique..... 114

Sur l'opposition sensation/forme. 118
La "sensation du mouvement" et le "sens kinesthésique". 125
Le mouvement comme qualité : enjeux du mouvement-sensation. 130
Sur l'opposition sensation/mouvement. 134
Sur l'opposition sensation/perception ou sensation/conscience.
(La sensation : de la dévalorisation à l'ambivalence) 140
La sensation dépréciée. 140
La "sensation" : concept ambivalent. 149
Un certain regard comme paradigme. 165
L'entre-deux poétique : esthétique du trouble. 174

3 - Trisha Brown. Le renversement du sens...... 181

Logique esthétique. 181
Contexte réductionniste de l'être-mouvement. 187
Situation-limite-quelconque et paysages gravitaires. 201

Conception du “poids” et “laisser faire” : apports de la Technique Alexander.... 212
Accumulation, répétition, désaccentuation et sensation de poids. 222
Fluidité et kinesthésie. 231
Sensation, pensée, structure, direction. 246
Réversibilité spatiale de l’équilibre instable et
irréversibilité temporelle du flux sensible. 258
Regard, kinesthésie, esthésie. 273

4 - Second commentaire sur la sensation et le mouvement :
Logique du geste aisthétique. 283

Logique du résultat et logique du processus. 285
Introduction à une interprétation des critères de “l’effort” de Laban. 288
Conceptions du temps : le geste contracté et le geste dilaté. 290
Conceptions de l’espace : le geste direct et le geste flexible. 295
Conceptions du poids : le geste ferme et le geste doux.
La sensation de poids comme paradigme..... 299
Conceptions du flux : le geste contrôlé et le geste fluide.
Le flux comme concept-clef. 303
Inséparabilité et précision du mouvement fluide 307
Fluidité et activité 312
Logique du geste-usage/geste usé. 317
Le geste-usage ou le mouvement-action 317
Le geste usé ou le mouvement-las 320
Le geste usé : un tremplin pour un geste autre 323
Logique du geste aisthétique. 326
Logique sensible et mobile du pli 326
Coïncidence de la matière et de la sensation 327
Logique ludique de la différenciation-connection 327
Texture du geste aisthétique 328
Esthésie 329
Le repos au cœur du geste, l’“équilibre instable” 330
Force du geste aisthétique 332
Création 342
Neutralité du geste aisthétique et affectivité. 334
Aspects multiples de la notion de “neutralité” 334
Logique du geste affectif ou du mouvement-affection 338
Réversion aisthétique : l’humour de l’automate libre 343

5 - La Danse Contact Improvisation
et l'enseignement de Lulla Chourlin. Le travail des sens.... 350

Présentation de la Danse Contact Improvisation. 354
Logique aisthétique du Contact Improvisation : "contact", poids et flux..... 362
Logique réversive : conceptions de la succession et de l'opposition. 375
Travail des sens. 384
Multiplicité et "composition instantanée" :
espace et temps du Contact Improvisation..... 396
Le Body-Mind-Centering dans l'enseignement de Lulla Chourlin. 408
Toucher, sensation et mouvement. 413
Danse à partir des sensations des organes : "qualité du système organique". 422
Sensation globale des organes 424
Activation des sens du goût et de l'odorat 428
Sensation locale d'un organe 434
Danse à partir des sensations des os : "qualité de la structure osseuse". 439
Relations du système osseux-musculaire et du système organique..... 444
Autres systèmes du corps. Relations et conséquences sur
la définition du mouvement et de la sensation. 448
Dynamique du liquide céphalo-rachidien et du système des fascias 448
Rapport de la sensation et de la fluidité : conséquences
pour la perception et l'action. 454

6 - Troisième commentaire sur la sensation et le mouvement :
Du geste poétique au geste aisthétique. 465

Le sens des sens, le sens des quantités de mouvement, le sens de la topographie
corporelle en question. 465
Les outils sensoriels. 473
Le sens des sens en question 473
L'écoute 478
La tactilité 480
La kinesthésie 482
Le croisement sensoriel 486
La réduction sensorielle 489
La voix 499
Les outils liés à la sémantique des quantités de mouvement. 507
Le local, le petit, l'immobile 507
Le lent 512
Le courbe, la spirale 514

Les outils liés à la symbolique de la typographie corporelle. 519
L'arrière du corps 522
Le bas 524
Le profond et le sympathique (parties centrales et périphériques)..... 530
L'imagination comme outil à la sensation :
le geste aisthétique et la conception comme indication..... 537
Le contact avec la matière comme outil à l'alter-ation :
le geste aisthétique et le jeu..... 548

Conclusion.
Logiques de la sensation et du mouvement et perspectives. 556

BIBLIOGRAPHIE. 579

TABLE DES MATIERES. 587