

## RESUME DU PROJET

[recherche fondamentale sur le corps et le mouvement]

« **Le danseur, une conscience en mouvement** », par **Sylvain Prunenec**, avec la complicité de Julie Perrin, Éric Didry et Élise Capdenat

*L'interprète est un funambule ou un alpiniste.*

*Il suit avec rigueur la ligne de crête, la ligne droite et blanche de l'écriture.*

*En même temps, de chaque côté du sillon tracé, l'infini des possibilités, des occurrences l'expose à un fragile déséquilibre, un tremblement jubilatoire et saisissant.*

*Sur le fil, sur le sentier, il y a le pas mesuré.*

*De chaque côté, la chute ou l'envol.*

## Événements

La recherche que j'effectue aujourd'hui trouve son origine dans le souvenir de deux événements survenus dans mon parcours de danseur qui ont profondément transformé mon rapport à la danse et bouleversé l'idée que je me faisais de ma place d'interprète ; même si ce bouleversement ne s'est réalisé qu'après-coup et qu'il m'a fallu du temps pour en saisir toute la portée.

En 1992, j'étais interprète dans la compagnie de Dominique Bagouet. Trisha Brown avait été invitée par lui à créer, à Montpellier, une pièce pour six danseurs de la compagnie : *One Story as in Falling*. Le processus de composition de la pièce s'était déroulé en deux étapes principales. Trisha Brown nous avait d'abord transmis une phrase chorégraphique de base intitulée « Little Man ». Ensuite, sous l'œil d'une camera vidéo, nous improvisions à partir de cette phrase. De subtils décalages dans la durée, l'orientation ou la qualité des mouvements donnaient à ce qui était au départ un parfait unisson une instabilité, une incertitude, une sorte de suspense. Lorsque Trisha Brown était satisfaite d'une improvisation, l'enregistrement vidéo nous permettait de la reconstituer à l'identique. La pièce se construisait ainsi en suivant la chronologie de la phrase « Little Man ».

Lors d'une de ces séquences d'improvisation, à un moment où le groupe était immobile, j'ai amorcé le mouvement suivant de la phrase, un pas assez vif sur le côté. Mais au moment où je commence à bouger, il me semble que je commets une erreur et que je dois absolument et au plus vite retourner à ma place. Au moment où je suis sur le point de retrouver ma place initiale, je décide que je ferais

mieux d'assumer mes choix et j'accomplis finalement le mouvement jusqu'au bout. Cela se passe très vite, trois secondes tout au plus, sans préméditation, sans y réfléchir. Il en résulte un mouvement un peu chaotique, une sorte d'hésitation où chacune de ses étapes se trouve pourtant clairement définie malgré sa très courte durée : amorce – retour – accomplissement. À ce moment, Trisha Brown se lève de sa chaise et crie « Yes ! » en pointant le doigt vers moi.

Je suis bouleversé, pour deux raisons : la première, c'est que je n'en reviens pas d'être ainsi scindé, partagé, comme si moi, je pouvais recevoir les injonctions contradictoires de deux autres moi-même - ce qui fait que nous serions déjà au moins trois à habiter ce corps ; la seconde raison, c'est qu'à travers cette expérience, j'ai pu percevoir le moment où une pensée émerge du trou noir de l'inconscience, la voir mentalement poindre, et simultanément sentir mon corps être agi par cette pensée avant même d'avoir pu la raisonner.

Le second événement a eu lieu la même année au cours d'une répétition avec Dominique Bagouet du solo de *l'émir* dans la pièce *Necesito*. Nous tournions la pièce depuis un moment. Dominique Bagouet souhaitait revoir ce passage. Le solo, inspiré en partie de la calligraphie arabe, oscille entre majesté et mélancolie, entre sensualité et vigueur. À un moment précis de la danse - une prise d'élan, un saut du type « grand jeté » et, à la réception du saut, le buste qui ploie vers l'avant en même temps que s'amorce un changement radical de direction de tout le corps – j'ai eu cette sensation étrange, que je n'avais jamais ressentie auparavant, que je m'étais absenté, que le mouvement s'était réalisé de lui-même. Je ne m'étais pas vraiment absenté car j'avais été très conscient de ce qui se passait, mais cela s'était passé sans volonté, sans souci de faire bien ou juste, sans ce petit reste de conscience déterminée qui permet tous les infimes réajustements du corps dans la conduite du mouvement. Pas de conduite, pas de maîtrise, juste un corps, transparent, sensible, traversé par le mouvement, traversé par l'écriture.

Après m'avoir fait quelques retours sur la danse, Dominique Bagouet m'a demandé si je pouvais à l'avenir faire ce passage du solo – le saut, le changement de direction - comme je venais de le lui montrer et j'ai été très étonné car je ne pensais même pas que ce que j'avais ressenti ait pu être visible.

De ces deux événements ressortent de nombreuses questions que, plus tard, j'ai cherché à élucider, et qui restent pour certaines encore assez énigmatiques : des questions sur les multiples états de conscience qui nous habitent lorsque nous dansons et l'opportunité de leur lisibilité ; des questions sur la nature de cette humanité représentée dans un projet de création chorégraphique qui la contient, la traverse et le plus souvent la dépasse.

Si ces questions prennent ici la forme d'une multiplicité de dualités, chacune d'elles est à comprendre comme une infinité de nuances possibles entre deux pôles opposés : la maîtrise ou le relâchement – décider ou se dessaisir –, être multiple ou être entier, fragmenté ou indivisible – la

technique, la virtuosité ou leur dépassement –, ce que je ressens et ce que l'autre voit ou perçoit – qui du corps ou de la pensée agit sur l'autre ? – qui de l'interprète ou de l'écriture est traversé par l'autre ? – comment la mémoire est impliquée dans l'invention de l'acte présent ? - la mémoire est-elle fiable ?

## Mémoire

En avril 2012, je suis allé à la médiathèque du CND visionner des captations de *One Story as in Falling*. Je n'avais pas revu ces images depuis vingt ans. Au premier visionnage, je n'ai pas reconnu le moment d'hésitation qui m'avait tant bouleversé au moment de la création, pourtant je me souviens très bien que ce moment avait été inclus dans l'écriture de la pièce. Je me suis alors rendu compte que ma mémoire avait associé deux images, deux souvenirs distincts. Le mouvement d'hésitation existait bien, mais il s'était combiné avec un mouvement appartenant au corpus d'exercices du cours d'Odile Duboc avec qui j'ai travaillé avant et après mon engagement auprès de Dominique Bagouet. Il s'agissait aussi d'un déplacement latéral mais les bras étaient très présents, effectuant un mouvement de balancier au-dessus de la tête, alors que celui de *One Story as in Falling* était beaucoup plus simple et sans mouvement particulier des bras.

C'est en travaillant avec Deborah Hay, en 2006, à l'adaptation de son solo *Room* que j'ai pu éprouver cette activité autonome de la mémoire et sa capacité à continuellement modifier et recomposer les éléments disparates qui la constituent : une mémoire souple, poreuse, inventive. Le protocole de création reposait sur la transmission, essentiellement orale, de la partition chorégraphique qui laissait une très grande liberté d'interprétation, et sur la pratique régulière de la partition. En nous engageant à « performer » le solo chaque jour, pendant les trois mois précédant la première représentation publique, nous laissions la pièce et son interprétation se constituer conjointement et par strates successives. Pendant trois mois, nous avons exploré, malaxé, survolé ou approfondi, coupé et recollé, oublié, laissé faire... Parfois la mémoire nous rappelait au bon souvenir d'un détail apparu quelques semaines auparavant puis qui avait sombré dans l'oubli. Il s'imposait de nouveau, le même et pourtant différent, comme chargé d'une densité nouvelle, enrichi par ce double mouvement de son oubli et de sa réminiscence.

Si à travers la danse de Deborah Hay, ce sont les mouvements de la conscience du danseur que l'on perçoit, cette conscience est portée par la mémoire des expériences accumulées. Ce n'est pas une mémoire nostalgique, pesante. Au contraire, elle recombine les multiples éclats des souvenirs qui s'y sont déposés. Ainsi, elle garantit la multiplicité et la richesse des possibilités toujours renouvelées de l'instant présent et de celui juste à venir. Une des séquences de la partition s'intitule « Dragging my Burden » (« traînant mon fardeau »). Il ne m'a pas fallu longtemps pour

comprendre que le fardeau pouvait, si je le souhaitais, être très léger et qu'il pouvait lui-même me porter, m'entraîner plus avant.

On peut imaginer que c'est sensiblement le même processus qui agit lorsque l'on est confronté à une danse très ciselée, très précise comme, par exemple, la danse de Dominique Bagouet. L'écriture laisse apparemment peu de place à l'invention de l'interprète. Pourtant, dans la pratique régulière de cette danse, le danseur explore les trajets qu'emprunte le mouvement dans son corps. Il expérimente d'infimes variations dans le rythme et la qualité du geste. Parfois, le trajet se trouve, puis se perd et, plus tard, se retrouve, clarifié. Il y a ce même parcours vers la perte, l'oubli et la réapparition. Oublier la danse, se dessaisir de sa propension à vouloir la maîtriser, c'est sans doute se donner la chance d'être agi par elle. Au plus profond de la conscience, du corps-conscience, tous les éléments qui constituent cette danse, tous les moments qui la composent sont assemblés sans souci de hiérarchie ni de cohérence chronologique comme une multitude d'éclats éparpillés. Mais tel le collier de perles jeté en vrac dans une boîte qui se dévide limpide lorsque l'une des perles est soulevée, le rappel du premier geste de la danse la fera se dérouler, se recomposer d'elle-même. Alors, parfois, le danseur, déchargé de l'expertise technique du mouvement et de sa compétence en matière de mémorisation, pourra s'émouvoir de se sentir bougé par l'écriture.

### **Multiplicité et porosité**

Entretien avec Christophe Ives : il me parle de son expérience auprès d'Alain Buffard pour la création de la pièce *Les Inconsolés*.

« Avec Alain, c'était aussi révéler des choses en moi qui étaient plus de l'ordre de l'intime. Je peux aller sur des terrains qui me sont très personnels mais je peux aussi trouver, dans ma proposition et la manière dont elle s'agence, une distance par rapport à ça. Je livre des choses mais je ne me livre pas moi-même. Pour cette pièce, nous avons fait faire des masques à partir des moulages de nos visages. Selon les sections de la pièce, nous portons tous les trois, soit le masque d'Alain, soit celui de Mathieu [Doze], soit le mien. Nous avons des visages qui se ressemblaient mais qui n'étaient pas vraiment les mêmes parce que, en-dessous, la morphologie de chacun déformait le masque. C'était hyper troublant ! Et quand j'ai vu Alain et Mathieu sous mon masque, c'était même flippant ! Il y a ce trouble et en même temps une espèce de familiarité. Tu es face à une part de toi-même. C'est très spécial. Il y a deux autres corps qui proposent des choses complètement différentes de ce que moi je proposerais et dans lesquels je peux tout de même me reconnaître. Ça remet en jeu ce que tu connais physiquement de toi-même. Ça ouvre des perspectives. Il y a un effet de dépassement dans tes propositions de mouvements, d'actions... »

En 2010, j'ai assisté en tant que « grand témoin » à la manifestation Schools organisée par le CNDC d'Angers, une rencontre d'une semaine des grandes écoles européennes de danse contemporaine. Dans l'atelier proposé par des étudiants de P.A.R.T.S, la proposition de l'un, le « modèle », est interprétée par un second. On en passe par la description verbale ou par le toucher les yeux fermés, ou par l'écoute du son, pour décrypter le mouvement initial. Parfois le modèle, à son tour, réinterprète, recrée à partir du mouvement altéré du second. De même, au cours d'un atelier de Jennyfer Lacey, dans un jeu à deux, l'un danse, l'autre observe et donne verbalement à son partenaire plusieurs interprétations possibles de sa danse. Proposition, transmission, interprétation, recréation se combinent dans une même boucle sans fin passant de l'un à l'autre puis à un autre encore : « je bouge parce que tu as bougé ou que tu vas bouger, je danse parce que tu dances, je vous regarde parce que vous me regardez... ». Le mouvement du danseur s'initie dans un autre lieu que son propre corps. Ou bien, son propre corps se déploie au-delà de sa surface visible pour englober l'autre. L'autre devenant une part de lui-même. La porosité du danseur, c'est sa capacité à être constamment modifié, constitué même, par la présence de l'autre.

### **Recevoir, émettre**

Au printemps 2012, j'ai été invité par le département Danse de l'université de Paris VIII à suivre une série de cours donnés par Hubert Godard. À l'issue de cette session, j'ai pu avoir un entretien avec lui. Ici, un extrait de cet entretien sur le chiasme sensoriel du regard.

« Dans la psychomotricité, l'élément postural est pris comme ce qui fait la colle entre la vie psychique, la vie cognitive et le mouvement. La posture est un conglomérat des trois. Pour changer une posture, quand des gens viennent pour un problème clinique, ce n'est pas sur le geste qu'on va se focaliser, mais sur quelque chose qui se joue bien avant le geste. Comment comprendre ce processus ? Ce processus est diachronique. Il démarre au moment où ce clic, cette fermeture qui a eu lieu, cet habitus qui se joue avant le mouvement, s'est inscrit. Il s'est inscrit dans une situation particulière dans l'histoire propre à chacun, un trauma par exemple.

Ce travail-là, ensuite, je l'ai poursuivi et ça m'a amené au chiasme sensoriel. C'est-à-dire que je ne peux pas prendre la posture comme un élément moteur mais comme un élément sensori-moteur. Donc, à partir de là, il y a l'ouverture sur des questions plus philosophiques. La conscience émerge de la relation avec le monde ; et non pas une conscience qui préexisterait, ontologique presque, à cette rencontre. Comment rejouer encore et encore cette rencontre avec le monde pour créer du devenir conscient ? C'est quelque chose qui s'élabore.

Dans la philosophie, ce qui m'intéressait, c'était la notion de chiasme sensoriel. Effectivement, la nouaison de l'habitus postural se fait sur des nouaisons de sensorialités. Comment on noue ? Parce

que la construction de l'individu, c'est évident pour tous les gens qui travaillent avec des enfants, des bébés, c'est ce moment où toutes ces multiplicités de sensorialités se nouent. On sait que la maman qui parle, elle parle mais en même temps le bébé sent son sein ; en même temps il la touche, en même temps il a le goût et en même temps il entend sa voix ; et quelque chose s'apaise de l'enfance quand se noue l'inter-sensorialité.

Donc il y a eu cette enquête sur la question de la sensorialité, et plus particulièrement sur ce que j'appelle la vergence ou la vastité, et de s'apercevoir de ce que Michel Bernard appelle le premier chiasme : à savoir qu'à l'intérieur de chaque sens il y a un double mouvement qui est de recevoir et d'émettre, ou afférent et efférent. Donc, je regarde les objets du monde, je peux, avec mes yeux, aller les chercher, les toucher ou, au contraire, je peux les recevoir. C'est le débat philosophique qu'il y avait chez les présocratiques : l'un soutenait que le regard c'était l'œil qui lançait une flamme qui touchait l'objet, quand l'autre disait « non, la flamme part de l'objet et touche l'œil ». Ils parlaient évidemment de ce chiasme. Bien sûr, c'est les deux à la fois. Et de s'apercevoir que dans cette palette sensorielle, chacun dessinait un mode d'être dans l'inter-sensorialité mais surtout à l'intérieur de chaque sens.

Et du coup, tout un travail sur la vergence, c'est-à-dire le mouvement de l'œil convergent et émergent. Je me suis aperçu que des personnes n'avaient pas cette possibilité d'un côté, ou des deux, mais en tout cas d'un côté beaucoup plus fréquemment : c'est-à-dire un œil qui avait perdu la capacité périphérique, qui était uniquement focal, qui allait toucher les objets du monde mais qui ne se laissait pas toucher par le monde. Et à partir de là, c'est devenu évident pour moi que, comme le corps ne s'arrête pas à la peau mais est dans l'espace, il y avait souvent des espaces blessés. Si j'ai un accident de voiture, une voiture qui me rentre sur la droite, comment rester périphérique, comment continuer à recevoir sur la droite ? Il y a eu un trauma qui crée une dissociation, une héli-négligence phénoménologique. Ce n'est pas physiologique. Ce n'est pas un trauma qui a bouleversé la physiologie. C'est un événement psychologique, phénoménologique. Et du coup tout un travail sur comment se nouent et se dénouent ces accords sensoriels, et bien évidemment avec la posture puisque l'un ne peut pas changer sans l'autre. Si je ne change pas de posture je ne change pas de sensorialité. Et en générale, l'écho d'une sensorialité qui perd le recevoir ou le périphérique se dispache sur les autres sens. Par exemple si d'un côté une personne a un œil qui n'est que focal et si je prends un carton et que je remue l'air près des deux joues de la personne, il y a la même chose : une joue qui reçoit l'air et l'autre qui ne le reçoit pas. C'est plus général que sur un sens, c'est toute l'attitude. Et donc quand je me constitue en tant que postural, je constitue le monde. Chaque posture est une manière de voir le monde. C'est une manière d'organiser la perception de manière à garder un continuum de moi-même. »

Un jour, pendant la création de « 0,0 », Deborah Hay a installé au milieu du studio de travail une chaise, contre la chaise un manche à balai et par-dessus un seau. Elle nous a réunis sur un des bords de l'espace et, nous présentant l'empilement d'objets, nous a dit « This is Henry. Look at Henry », puis, après quelques minutes d'observation, elle a ajouté « Now, look at yourself looking at Henry ».

Par cette petite expérience, elle voulait nous faire prendre conscience du jeu possible entre le regard focal (« looking at Henry ») qui isole l'objet regardé et en permet une description précise, et le regard périphérique (« looking at yourself looking at Henry »), qui rend l'objet moins net mais le replace dans le contexte général de l'expérience, l'espace entre les différents éléments en présence (l'objet, l'observateur, les murs de la salle...) devenant beaucoup plus sensible. Deborah Hay y incluait une autre idée du dédoublement : la projection de soi-même en dehors de son propre corps afin de se regarder regardant Henry.

Je peux donc avec mes yeux, avec ma peau, aller toucher les objets du monde mais je peux aussi me laisser toucher par eux. Je peux être un et simple ou multiple et complexe. Si je t'écoute parler, il se peut que je ne sente plus mon corps. Il se peut aussi que j'entende la musique de ta voix sans chercher à comprendre le sens de ce que tu dis. Il y a un centre et une périphérie, un corps gauche et un corps droit, le haut et le bas, le derrière et le devant. Il y a un corps transparent qui se laisse traverser par l'écriture et un corps qui fait le cabotin...

L'interprète est pris dans un réseau de multiples lignes de tensions qu'il module en même temps qu'elles l'animent. Dans la solitude de l'entre-les-choses - entre l'écriture et le regard du spectateur, entre son temps intérieur et le temps extérieur de la représentation, entre sa personne et sa personne dansant, entre la chute et l'envol - le danseur, toujours mouvant, résiste à la fixité, et donc à la mort, entraîné par un besoin vital d'éprouver sa place en tant qu'être vivant et en tant qu'être social, quand bien même cette place est fragile, incertaine.

Décembre 2012.