

CN D L'EXPÉRIENCE TEMPORELLE EN DANSE

Isabelle Kürzi

Aide à la recherche et au patrimoine
en danse 2020 – synthèse fév. 2022

RÉSUMÉ DU PROJET

« L'expérience temporelle en danse », par Isabelle Kürzi

[recherche fondamentale sur le mouvement]

Dans ce résumé est présenté un ensemble d'éléments ayant participé à l'élaboration de ce projet de recherche : le parcours du chercheur et sa démarche, le sujet de recherche et les problématiques soulevées, la méthodologie, deux exemples d'analyse de sources orales collectées.

1) C'est après une vingtaine d'années de pratique professionnelle dans le champ de la danse contemporaine en France où j'ai travaillé en tant qu'interprète dans des compagnies¹ qu'un sujet de recherche s'est imposé lors de mes études à l'université Paris 8 et précisément lors de l'élaboration du mémoire de master². La volonté d'étudier des expériences temporelles vécues en dansant a induit un premier axe méthodologique consistant à se tourner directement vers mes propres expériences par le biais de l'écriture « manuscrite ». Leur description était l'objectif principal et deux souvenirs d'expérience ont donc été mis à l'épreuve de l'écriture : celui d'une proposition chorégraphique lors d'un cours pris avec le chorégraphe Bernardo Montet lorsque je travaillais en 1995 au Centre chorégraphique national de Rennes pour la création de la pièce *Cirque* et la reprise de *Marguerites (de l'oubli)* et celui des pièces *Quelqu'un va venir* et *Melancholia Théâtre* mise en scène par Claude Régy vues en tant que spectatrice en 1999 et en 2001. La constatation d'un ensemble fructueux de données sur l'acte dansé engendré par cet effort d'écriture m'a incitée à poursuivre cette approche empirique par le moyen du récit de l'expérience.

Cependant la dimension théorique pour l'étude d'un vécu a semblé nécessaire pour saisir et délimiter l'aspect du « vivant » intrinsèque à l'expérience d'un être. Les réflexions du philosophe Henri Bergson issues de son ouvrage *La Pensée et le Mouvant*³ abordant la question du temps par le concept de durée et celles de l'historien Georges Vigarello issues de son livre *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVI^e – XX^e*⁴ ont alimenté l'analyse des données issues de mes deux témoignages écrits complétés lors de la deuxième année de master de quatre entretiens avec les interprètes Cécile Loyer, Fabrice

¹ Dans les compagnies des chorégraphes suivants : Bernardo Montet, Thierry Bâe, Catherine Diverrès, Josef Nadj, Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, Olivier Dubois.

² Mémoire de master intitulé « L'expérience temporelle en danse : mode d'existence, modes de présence », sous la direction de Julie Perrin.

³ Bergson Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Quadrige », 17^e éd., 2013, (1^{re} éd. 1938).

⁴ Vigarello Georges, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVI^e – XX^e siècle*, Paris, Seuil, octobre 2016.

Dasse, Julie Guibert et Eleanore Bauer. L'élargissement relatif de l'enquête mais tout de même significatif m'a conduit à développer cette étude en augmentant le nombre de témoins et ce dans la mesure du possible lors d'une enquête menée par un seul chercheur et c'est donc à partir d'une base d'une vingtaine d'entretiens que s'est construit le projet de recherche « L'expérience temporelle en danse ».

2) À partir du sujet de l'étude portant sur la perception temporelle au cours de l'acte dansé, l'intuition première a été la relation entre cette expérience temporelle et le sentiment de présence du danseur, les vers suivants de l'écrivain Jorge Luis Borgès⁵ la nommant avec limpidité :

« Le temps est la substance dont je suis fait. Il est un fleuve qui m'entraîne mais je suis le fleuve ; c'est un tigre qui me déchire mais je suis le tigre ; c'est un feu qui me consume, mais je suis le feu. »

Il apparaît ainsi une relation intrinsèque entre l'être et le temps se constituant l'un l'autre substantiellement. Le temps et le « je » ne font qu'un et nous pouvons relever que cette entité a la propriété d'évoluer et de revêtir plusieurs visages : fleuve, tigre, feu et de se former par le biais d'actions : entraîner, déchirer, se consumer. Le lien entre la qualité substantielle d'un être et l'acte de celui-ci étant posé, une première question s'est détachée : l'acte dansé n'est-il pas un moyen d'éprouver des qualités temporelles et par là même de s'éprouver soi-même ?

L'objectif premier de ce projet de recherche est d'étudier fondamentalement l'acte dansé – lieu complexe où interagissent intentions d'actions, coordinations motrices, sensations, imagination, éclats de conscience – et de démontrer que celui-ci est un moyen privilégié pour l'être-danseur de s'éprouver temporellement et vivre une qualité de présence, la sienne à *ce moment-là*.

Avant de présenter la méthode déployée pour le recueil des témoignages oraux, il convient de préciser les points théoriques issus des deux ouvrages cités plus haut qui l'ont étayée.

La Pensée et le Mouvant, dernier livre du philosophe Henri Bergson publié en 1934, traite de l'écart entre l'activité cognitive de l'humain et « le mouvant », substantif désignant un état : en train de se mouvoir. L'activité cognitive – à l'œuvre tout entière lors de raisonnements philosophiques et scientifiques – fonctionne en fixant, séparant et mesurant les choses de ce monde et ne peut donc saisir « le mouvant ». Voici ce que le philosophe écrit à propos de ce problème :

⁵ Borgès Jorge Luis, *Enquêtes, suivi de Entretiens*, trad. P. et S. Bénichou, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1986, p. 247-248.

« La ligne qu'on mesure est immobile, le temps est mobilité. La ligne est du tout fait, le temps est ce qui se fait, et même ce qui fait que tout se fait. Jamais la mesure du temps ne porte sur la durée en tant que durée ; on compte seulement un certain nombre d'extrémités d'intervalles ou de moments, c'est-à-dire, en somme, des arrêts virtuels de temps. »

« [...] couramment, quand nous parlons du temps, nous pensons à la mesure de la durée, et non pas la durée même. Mais cette durée, que la science élimine, qu'il est difficile de concevoir et d'exprimer, on la sent, et on la vit. Si nous cherchions ce qu'elle est ? Comment apparaîtrait-elle à une conscience qui ne voudrait que la voir sans la mesurer, qui la saisirait alors sans l'arrêter, qui se prendrait enfin elle-même pour objet, et qui, spectatrice et actrice, spontanée et réfléchie, rapprocherait jusqu'à les faire coïncider ensemble l'attention qui se fixe et le temps qui fuit ? ».⁶

La démarche du philosophe d'une saisie de la *durée* n'occulte ainsi pas les facultés cognitives propres à l'homme pour « penser » le temps scientifique mais incite à un effort permettant de rapprocher celles-ci de ce qui est de l'ordre du mouvant. Cet angle de vue a guidé notre étude sur l'expérience temporelle vécue dans le champ de la danse et a déterminé un premier axe de recherche. À partir de ce « double état » de la conscience « spectatrice et actrice, spontanée et réfléchie », il s'agissait de relever dans les récits d'expériences les éléments soit d'ordre cognitif soit d'ordre perceptif qui sont à l'œuvre pour la réalisation d'un acte dansé (l'intention de l'acte ; les sensations de poids / d'appuis / de direction spatiale et de prise d'espace ; l'imaginaire ; la volonté / le lâcher-prise ; la perception de l'interne ; la projection du regard) qui seraient *en tension* engendrant ainsi une perception de la durée.

L'ouvrage de Georges Vigarello, *Le Sentiment de soi. Histoire de la perception du corps XVI^e s. – XX^e siècle* a apporté un aspect historique à la question de la perception. L'auteur base son étude sur le changement de statut de l'expérience perceptive ayant débuté au XVIII^e siècle à l'époque des Lumières dont la philosophie est d'accorder « aux sens et au sensible un rôle primordial dans la construction de l'individu ». Vigarello s'appuie principalement sur le texte de Diderot datant de 1769 intitulé *Le Rêve de d'Alembert*, décrivant par l'imagination du rêveur les transformations d'un corps (grandir, diminuer, perdre ses limites), et l'écoute de son espace interne décrit comme un réseau « qui se forme, s'accroît, s'étend, jette une multitude de fils imperceptibles ». Le projet de Diderot – en rupture avec la vision traditionnelle du corps comme une enveloppe où l'intérieur est habité par l'âme – est d'une part de souligner que l'expérience sensible relève avant tout d'une perception d'un « état » organique. D'autre

⁶ Bergson Henri, *La Pensée et le Mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, collection « Quadrige », 17^e éd., 2013, (1^{re} éd. 1938).

part, par sa nature d'expérience, l'expérience dite *sensible* devient un lieu pour l'individu « d'étonnement et d'interrogation » sur soi-même et fonde ce « sentiment de soi » ou « sentiment d'existence ». Diderot décrira quelques années plus tard dans le chapitre « Existence » de l'Encyclopédie⁷ cette perception de l'interne comme l'écoute d'une « [...] multitude de sensations confuses qui ne nous abandonnent jamais, qui nous circonscrivent en quelque sorte à notre corps, qui nous le rendent toujours présent. »

Lors de tout acte dansé les danseuses et danseurs travaillent et aiguisent leur écoute des sensations internes et en ce sens la lecture de l'ouvrage de Georges Vigarello, et précisément le lien établi entre l'expérience sensible et l'émergence d'un sentiment d'existence, a fait écho à la problématique de la relation entre l'expérience temporelle et le sentiment de présence du danseur formulée par les questions suivantes :

Est-ce que l'état de présence que la danseuse ou le danseur vit et ressent ne se constitue-t-il pas fondamentalement dans l'expérience de perception temporelle au moment de l'acte dansé ?

L'acte dansé n'est-il pas un moyen pour l'individu de s'éprouver plus intensément, d'augmenter son « sentiment de soi », son « sentiment d'existence » ?

Est-ce que l'état de présence est perceptible par autrui ?

Pourquoi est-on touché par la présence singulière d'un danseur ?

Le spectateur ne perçoit-il par « la présence » d'un danseur précisément en ce qu'il est touché par ce dialogue singulier que cet être entretient avec lui-même ?

3) La méthode choisie pour mettre à l'épreuve ces questionnements a consisté tout d'abord à recueillir des témoignages d'expériences par le biais d'entretiens semi-directifs, puis à en faire une analyse à partir d'une grille de lecture, celle-ci élaborée à partir d'un croisement entre des données extraites des deux premiers témoignages écrits avec des points théoriques extraits des lectures *La Pensée et le Mouvant* et *Le Sentiment de soi*.

⁷ D. Diderot et J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie, ou dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers, par une société de gens de lettres*, Paris, 1751-1780, art. « Existence ».

En amont de la rencontre le texte suivant était envoyé aux enquêtés :

Sur l'expérience perceptive temporelle durant l'acte dansé et sentiment de présence

L'enjeu de l'entretien est de faire surgir une parole évoquant l'expérience de perception temporelle vécue lors de l'acte dansé.

L'objectif est de s'approcher le plus possible de l'expérience sensible, c'est-à-dire des sensations. Dilater le moment vécu et plonger à l'intérieur du mouvement. Décrire les sensations de poids, de vitesse, les appuis, la qualité du regard, la qualité de projection dans l'espace. Faire remonter toutes les sensations, les images, les pensées qui ont, somme toutes, participé à faire ressentir une qualité temporelle. L'objectif est de démontrer qu'une temporalité perçue (par exemple celle de l'éternité, de l'infini ou de l'instant) ne provient pas d'un état « mystérieux » !

Je vous propose de partir de la remémoration d'un souvenir en danse, d'un moment marquant durant votre parcours de danseur-euse qui aurait bouleversé vos habitudes de perceptions temporelles, qui aurait déplacé vos représentations sur la question du temps.

Cela peut-être un moment durant la formation (un cours ; un atelier), en tant qu'interprète (en création ou sur scène), en tant que chorégraphe, ou même en tant que spectateur.

Dans un deuxième temps, je vous propose d'étudier le sentiment de présence. Qu'apparaît-il pour vous si l'on évoque la notion de présence ? Serait-ce la présence d'un-e autre danseur-euse dont vous vous souvenez et que vous pourriez décrire ? Serait-ce un moment de présence fort que vous auriez vécu sur scène ou lors d'un cours ou d'un atelier ?

Voilà, nous pourrions partir de ces deux points pour notre rendez-vous, et d'une manière méthodologique s'appuyer sur deux choses :

- 1) se remémorer des moments marquants et partir des sensations**
- 2) décrire de façon détaillée ces sensations**

AIDE À LA RECHERCHE ET AU PATRIMOINE EN DANSE 2020

L'idée que l'ensemble des témoignages devait apporter à l'étude un équilibre entre homogénéité et diversité a déterminé les catégories suivantes :

- délimitation au champ de la danse « contemporaine » regroupant divers courants esthétiques ;
- délimitation à des danseurs et danseuses professionnels de 40 ans et plus ;
- délimitation au pays francophones.

Liste enquêté-e-s	Date et lieu de l'entretien	Durée de l'entretien
Fabrice Dasse	27.12.2016 / Paris	1h45
Cécile Loyer	16.10.2016 / Paris	1h25
Josef Nadj	11.01.2019 / Paris	49 minutes
Ana Stegnar	05.03.2019 / Bruxelles	1h31
Sarah Ludi	06.03.2019 / Bruxelles	1h40
Thomas Lebrun	22.03.2019 / Tours	1h47
Dominique Mercy	11.04.2019 / Paris	1h15
Julien Gallé-Ferré	15.04.2019 / Paris	1h04
Fabrice Ramalingom	06.05.2019 / Paris	1h26
François Chaignaud	30.06.2019 / Paris	52 minutes
Ulises Alvarez	28.09.2019 / Lyon	1h26
Ennio Sammarco	28.09.2019 / Lyon	1h06
Boris Charmatz	25.10.2019 / Bruxelles	1h28
Vanessa Leprince	11.12.2019 / Saint-Nazaire	1h27
Foofwa d'Imobilité	09.01.2020 / Genève	1h23
Olivier Dubois	25.08.2020 / Paris	1h26
Annabelle Pulcini	18.03.2021 / Paris	1h35
Tamara Bacci	27.04.2021 / Zoom (Genève)	1h
Catherine Diverrès	16.07.2021 / Vannes	1h53
Montet Bernardo	17.11.2021 / Morlaix	1h34

4) Avant d'aborder cette dernière partie présentant deux extraits d'analyse d'entretien, il semble nécessaire de préciser la démarche pour explorer la relation du langage à l'expérience sensible.

Le premier point à soulever est le suivant : si l'acte dansé se réalise sans l'usage de la parole, ce fait n'engendre pas une impossibilité à en parler a posteriori.

Le deuxième point concerne la nature même de la sensation, nommée « confuse » par Diderot. En effet, toute la difficulté consiste à « charrier dans le langage la réalité de la matière dansée telle qu'il la porte en lui, à témoigner de la pensée de la danse inscrite dans son projet et dans son corps » comme l'écrivait l'historienne de la danse Laurence Louppe⁸.

L'exploration du langage dans les deux extraits de récit suivants va donc s'attacher à relever les possibilités d'énonciation, les manières de dire ce qui est de l'ordre du mouvant, de la sensation, de l'interne. La « confusion » dont parle Diderot semble relever du fait que le sensible s'accorde au vivant – en constant changement, en constante évolution – et se constitue d'une connexion entre divers éléments, c'est-à-dire fonctionne en réseau comme l'a exprimé l'auteur.

Dernier point, ce qui est difficile à dire n'est pas indicible ; ce sont peut-être nos attentes vis-à-vis du langage, celles d'apporter une netteté au vécu, qui est à interroger. Le souvenir de l'expérience n'est pas l'expérience mais un dépôt de celle-ci au fond de soi et sa remémoration nécessite un désir, une volonté, un effort au présent et n'a donc pas de compte à rendre vis-à-vis d'un fait passé qui serait tenu pour « vrai ».

Pour préparer l'entretien, Sarah Ludi a spontanément pris son stylo et noté ses souvenirs. Cette mise en mots lui permet d'emblée de qualifier sa perception du temps vis-à-vis du travail effectué depuis de nombreuses années avec le chorégraphe Thomas Hauert par le terme de « communauté de temps » et de nommer *l'intention* de l'acte dansé formulée par deux questions : « Comment est-ce que mon corps bouge ? » et dans le cadre d'une improvisation menée par plusieurs danseurs : « Comment est-ce qu'on fait pour bouger nos corps ensemble ? ». Autrement dit, comment fait-on pour construire un « unisson improvisé » ? L'acte dansé est ainsi de l'ordre de la réponse et guidé par le thème de la « coordination » : celle de son propre corps et celle entre tous les corps.

La deuxième chose que la danseuse nomme, c'est *l'état* dans lequel elle est : « mon esprit est au travail » et donne un exemple de cet état d'un esprit au travail : « Je cherche à avoir une musicalité différente entre diverses parties de mon corps, en cherchant à éviter la symétrie dans la forme et dans le temps, c'est-à-dire par exemple d'arrêter et de démarrer des mouvements en même temps ».

⁸ Louppe Laurence, « Quand les danseurs écrivent », Bruxelles, *Nouvelles de danse* n° 23, printemps 1995.

Dans la présentation de son souvenir, la danseuse prononce une dizaine de fois le mot « travail » et en synthétise l'objectif : celui d'un « entraînement pour penser à plein de choses en même temps » ou une tentative de « coordonner plusieurs instructions ». Les paroles de Sarah Ludi lors de l'entretien me propulse dans mon souvenir de ces heures de répétition dans le studio où l'on travaille et retravaille les coordinations d'un enchaînement de mouvements afin qu'on comprenne « par où ça passe », c'est-à-dire en expérimentant plusieurs fois le chemin complexe du mouvement pour tenter de faire coïncider son appui dans le sol avec son poids (ce qui va s'alléger ou au contraire se densifier), avec le dessin graphique dans l'espace, son regard, etc., afin que le mouvement soit finalement réalisé avec aisance. Je lui demande alors si ce projet esthétique qu'elle traverse dans le travail du chorégraphe Thomas Hauert n'est pas à l'opposé d'une esthétique dont le projet est d'incarner le mouvement, autrement dit être dans un état d'oubli du travail technique pour n'être plus qu'un passeur de la danse... Sarah Ludi souligne alors que l'étape suivante lors de la performance est bien : « d'arriver à un état où tout ceci est présent sans que ce soit un effort ». Bien que la danseuse exprime la difficulté à décrire cet état elle trouve cependant les mots qui le caractérisent : « [...] pour y parvenir, il y a une sorte de lâcher-prise. Lorsque l'on performe, encore plus qu'en répétition, notre disposition est décuplée, on est tous là à 200% avec nos perceptions sur le qui-vive. Les performances sont pour moi des expériences augmentées, j'éprouve un état de conscience et d'écoute telle que j'ai l'impression qu'on manipule la durée en direct. »

Sarah revient à son carnet de notes pour expliquer comment fonctionne cette manipulation de la durée : « Je vais te lire ce que j'ai écrit : J'ai le sentiment qu'on manipule la durée en direct, on rajoute des « notes », on écarte les mesures du temps, on sculpte le temps ensemble, les dynamiques et détails sont innombrables et des choix sont fait à chaque instant, en parallèle par tous comme sur la portée de plusieurs instruments ». Le moyen pour déjouer la mesure temporelle est clairement énoncé : il s'agit de bousculer les limites d'un intervalle de mesure – autrement dit faire se mouvoir une limite qui serait donnée pour fixe, voire immuable - soit en le remplissant de « notes » soit en les écartant. La perception *augmentée* du temps advient lorsque la danseuse parvient « par instant à suspendre pour avoir encore plus de connexions dans l'instant. » Difficile à exprimer commente-t-elle... Cependant lorsque je lui parle d'élasticité temporelle, elle poursuit sa description ainsi : « Oui, il y a une forme d'élasticité où tu te dis : là c'est une seconde, mais en fait comme on est tous tellement présent, cette seconde on peut en faire vraiment beaucoup. [...] Parfois on a l'impression qu'on est connecté de neurones à neurones, c'est-à-dire qu'à peine tu vois quelque chose tu sautes dessus, donc ça à beaucoup avoir avec la vitesse de réaction ».

À ce moment-là, Sarah Ludi évoque la qualité de regard périphérique requise pour cet état d'écoute. Je la sollicite alors pour nommer comment se traduit corporellement cet état qui jusque-là n'a pas encore été décrit. Elle explique que cet état est « complètement lié à la respiration » et précise que la technique Alexander qu'elle pratique depuis une dizaine d'années lui a permis de « prendre conscience de pas mal de choses », notamment la coordination entre « la réponse posturale à la gravité (le poids), la respiration et le mouvement » et ce, dans l'objectif d'une perception de soi comme un « tout, où il n'y a plus de dichotomie entre l'esprit et le corps ». Là encore, la danseuse parle de « travail » car la « synergie des trois est compliquée. Par exemple, lorsque l'on entre dans le mouvement on va interférer avec la respiration ou avec notre relation au sol. On a tendance à ne pas faire fonctionner ces trois principes de concert, en synergie ». Ces propos confirment d'une part l'effort à fournir pour obtenir ce sentiment d'unité vis-à-vis de l'être « en réseau » que nous sommes, et, d'autre part, l'émergence « intermittente » de ce sentiment de soi comme un « tout », d'où une recherche constamment remise à l'ouvrage. La danseuse exprime clairement cette aspiration : « Dans la mesure du possible, j'essaie d'être présente à mon rapport au sol et à ma respiration. Ce n'est absolument pas quelque chose que j'ai accompli car c'est un processus. Ce n'est pas évident du tout car toutes les tensions musculaires viennent s'interférer avec le mouvement du thorax. Dans des moments de présence à moi, de présence au monde, c'est ça ». Terminons cet extrait de témoignage par l'idée fondamentale du lien réciproque entre le soi et le monde.

François Chaignaud déploie au fil de l'entretien le processus de travail expérimenté vis-à-vis de la question du temps à partir du souvenir d'un filage lors de la création de la pièce *Symphonia harmoniæ cælestium revelationum* qui lui a semblé durer des heures et des heures. Le projet de la pièce consistait à incarner chorégraphiquement, musicalement et vocalement une quarantaine de partitions issues de l'œuvre *Symphonia harmoniæ cælestium revelationum* de la compositrice Hildegarde von Bingen et la problématique à laquelle le danseur s'est trouvé confronté était de ne pas faire ressentir aux spectateurs une pesanteur du temps malgré l'ampleur du manuscrit médiéval.

Une première piste de travail que François Chaignaud et Marie-Pierre Bréban ont mis en place après ce filage a consisté à « s'imaginer comme des manuscrits vivants », « des sculptures jouant et chantant en continu » tandis que le public pourrait entrer dans la salle et en sortir comme il le souhaite. Cependant, le danseur remarque que « ce point de départ conceptuel nous rendait comme des objets et considérait le spectateur comme un visiteur sans aucun temps partagé. [...] cela nous renfermait totalement sur nous-mêmes et puis on se disait que le public, en entrant et sortant comme il veut,

n'aurait aucun effet sur nous comme si nous étions des espèces de radios ! ». À partir de ce constat, le choix de maintenir un espace partagé avec les spectateurs durant toute la performance les incite à travailler dans le cadre d'un dispositif où le public entoure les deux protagonistes, sur la perception de l'espace et précisément « des distances, celles entre nous deux, celles entre nous et le public ». Si cette attention par la perception spatiale entre les êtres a une incidence sur la perception d'une durée, elle en a aussi une sur la perception de soi comme un sujet « capable de », un sujet agissant. Remarquons que le danseur oppose clairement le sentiment d'avoir été « un objet » lors de la première étape de travail à celui d'être devenu un sujet dès lors qu'il a enclenché une attention à ses sensations. Celle-ci devient plus pertinente au fur et à mesure des répétitions et notamment vis-à-vis du registre musical d'ordre spirituel, sacré. François Chaignaud constate que pour parvenir à un état spirituel, il ne lui faut pas « fermer les yeux » et ainsi empêcher toute perception de l'environnement mais il lui faut s'arrimer à son propre corps et se relier à l'extérieur. Il précise que cela passe par un regard « direct » vers l'objet qu'il regarde – par exemple la main d'un spectateur – et dans lequel il va visualiser une image – par exemple l'herbe verdoyante ou les racines heureuses de l'arbre – images nommées dans le manuscrit de la compositrice. La tension que le danseur met en place avec son regard – un regard qui observe et un regard qui crée une vision – est aussi cherchée entre son corps « concret et percevant » et la nature animiste du texte médiéval. Autrement dit, pour faire ressentir la spiritualité des chants, le danseur porte d'abord son attention au poids de ses membres, à l'étendue de sa peau, à la verticalité de son dos, à son ventre qui respire, etc.

La perception d'une durée « dilatée, éternelle, infinie » provient du caractère homogène de la pièce – l'enchaînement continu des quarante chants – à l'intérieur duquel évoluent deux corps très vivants, en constante évolution et d'une manière hypnotique à l'image d'un électrocardiogramme. Ces infimes mouvements du vivant – j'ai « juste respiré », Marie-Pierre a « juste bougé les doigts » – construisent un état duquel surgit « des fulgurances car il y a des moments dans la pièce où je prends l'espace, je le traverse et les danses deviennent très vives, ondulées voire même grotesques ».

Enfin vis-à-vis de l'expérience temporelle que traverse le public, François Chaignaud exprime son ressenti : c'est drôle parce qu'on voit le public se transformer, il est assis par terre sur des espèces de relax, et on perçoit leur corps qui pendant deux heures et demi mutent, s'abandonnent dans des intimités, se déposent ou s'éveillent, s'illuminent et cette évolution-là, c'est peut-être ce qui nous fait sentir le plus que le temps a passé ».