

Julie Perrin
(Paris 8)



Les corporéités dispersives du champ chorégraphique :

Odile Duboc, Maria Donata d'Urso, Julie Nioche

L'expression « Projections : des organes hors du corps » appelle un certain nombre d'interrogations sur les termes : qu'entend-on par « corps » ? Le mot est-il approprié ? Peut-on le penser en termes de dedans et de dehors et comment penser alors ses limites ? Veut-on désigner par ce mouvement des « organes hors du corps » une faillite de la notion d'organisme entendue comme un tout structuré et uni ? Le vocabulaire anatomique est largement utilisé dans le domaine de la danse alors même qu'il peine à rendre compte d'une pratique bien plus complexe, qui exige de repenser les modalités de notre discours sur le corps. Le modèle cognitif représenté par l'organisme semble imprégner le discours¹. Pourtant, la danse contemporaine (comme l'art contemporain) a conduit à modifier le regard sur le corps et sa compréhension, à bouleverser la notion de *corps* entendue comme entité objective et figée, comme structure organique permanente. Les pratiques débordent, en quelque sorte, ce que la terminologie usuelle supposerait. D'autres pensées du corps présentes dans la médecine chinoise, par exemple, dans les pratiques somatiques (celles d'Alexander, de Feldenkrais...) ou chez les artistes, attirent l'attention vers des circulations ou des logiques corporelles qui amènent à penser autrement le rapport aux organes (il est question de nerfs, de fonctionnement énergétique, de fascias, de méridiens...). Une vision anatomique du corps s'avère finalement trop limitée ; on ne peut la détacher de la dimension symbolique, imaginaire ou culturelle.

Il semble important d'introduire, dans ce cadre dès lors interdisciplinaire, les réflexions de Michel Bernard, dont la pensée est particulièrement féconde tant pour les recherches sur le corps que pour la recherche en danse. Le philosophe, dont l'œuvre² articule une déconstruction continue de la catégorie trompeuse de corps et une réflexion sur l'art chorégraphique, témoigne du déplacement provoqué par la danse : celle-ci « produit une subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de corps conduisant désormais à parler de corporéité »³. C'est toute la problématique du corps comme « être plein » de l'ontologie classique qu'il faut revoir. Le corps n'est plus considéré comme une

¹ Voir Michel Bernard, « Essai d'analyse du concept d'organisme. Ses implications philosophiques ou épistémologiques et conséquences dans le discours et la pratique de la danse », *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, « Recherches », 2001.

² Michel Bernard, *Le Corps* [1972], Paris, Seuil, « Points essais », 1995 et *De la création chorégraphique*, , *op. cit.*, notamment : « De la corporéité comme "anticorps" ou la subversion esthétique de la catégorie traditionnelle de "corps" » (1991).

³ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, « Echanges et variations sur *H2ONaCl* », in *Magazine du Centre d'art et de création des Savoies à Bonlieu Scène nationale*, Annecy, septembre 2005, p. 46.

réalité close et intime, référée à une essence ; il ne peut non plus être réduit à sa réalité biologique. La corporéité se pense comme une ouverture, comme un carrefour d'influences et de relations ; elle est le reflet de notre culture, de notre imaginaire, de nos pratiques et d'une organisation sociale et politique. Le terme « corporéité », à connotation plus plastique, entend traduire une réalité mouvante, mobile, instable, faite de réseaux d'intensités et de forces. S'appuyant sur la pensée d'artistes (Cézanne, Artaud, Kandinsky, Bacon, Cage) et de penseurs (Mauss, Merleau-Ponty, Ehrenzweig, Deleuze et Guattari), Michel Bernard élabore un concept qui repose sur l'analyse de la trame qui sous-tend la sensorialité.

C'est principalement parce que la sensation se déborde elle-même, outrepassé sans cesse les frontières du corps, que la corporéité doit être pensée comme une ouverture. « La corporéité est une sensorialité débridée. Comme on voit des formes corporelles, on a tendance à le renvoyer à des entités. En réalité, ce corps qui est en face de moi, ne peut être cerné. La corporéité [...] est ailleurs, le corps n'est plus dans le corps ! »⁴ Sur le plan anatomique et physiologique, les organes des sens ressemblent certes à des enveloppes (par exemple, le globe oculaire), mais « la sensation est toujours un processus de traversée⁵ ». Une telle conception invite à penser la corporéité dans « un travail d'expansion continue et illimitée »⁶ qui abolit toute distinction entre intérieur et extérieur. « Selon moi, poursuit Michel Bernard, l'extériorité est à l'intérieur de la sensation elle-même, autrement dit, elle est dans la projection : elle n'est pas dans l'extériorité sanctionnée par l'espace qui m'entoure. Il faudrait également parvenir à penser l'imaginaire d'une façon moins extérieure : pour moi, l'imaginaire est produit par le sentir, en tant que processus fictionnaire »⁷.

Michel Bernard est ici proche du point de vue phénoménologique de Merleau-Ponty⁸, dont il retient l'analyse du fonctionnement chiasmatisé de la sensation : les sensations, réversibles, à la fois passives et actives, organisent un rapport au monde sur le mode de la rencontre et de la réciprocité. Le corps est à la fois touchant et touché, dans une circulation intrasensorielle permanente, doublée d'une circulation intersensorielle (les sens se contaminent et s'influencent, dans leur mode de fonctionnement même). Ce mode d'être au monde, Merleau-Ponty le désigne par le terme métaphorique de *chair*. La chair, c'est ce qui relie ce corps sensible au monde et les confond :

Mon corps est au nombre des choses, il est l'une d'elles, il est pris dans le tissu du monde et sa cohésion est celle d'une chose. [...] il tient les choses en cercle autour de soi, elles sont une annexe ou un prolongement de lui-même, elles sont incrustées dans sa chair, elles font partie de sa définition pleine et le monde est fait de l'étoffe même du corps.⁹

Une telle pensée du corps n'est pas sans résonner avec la pratique de certains chorégraphes contemporains. La perception du monde et la représentation qu'ils en donnent sont inextricablement liées à leurs projets moteurs. Car la façon de percevoir induit un mode de mouvement et réciproquement ; « la vision est suspendue au

⁴ *Id.*, p. 45.

⁵ *Id.*, p. 46.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

⁸ Michel Bernard prend néanmoins distance avec la phénoménologie en d'autres points : la phénoménologie est par exemple encore fortement empreinte du modèle cognitif et discursif de l'organisme. Voir Michel Bernard, « Essai d'analyse du concept d'organisme. », art. cit., p. 61 et sq.

⁹ Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'esprit*, Paris, Gallimard, Folio Essai, 1964, p. 19.

mouvement »¹⁰. Si le tracé du peintre, nous dit Merleau-Ponty, jaillit comme réponse aux sensations produites par le monde en son corps, de même, le geste du danseur émane de sa perception du monde et rend visible, réciproquement, un projet sensible tout autant qu'esthétique. Le geste est l'invention d'un rapport au monde, d'un point de vue. La corporéité dansante, au cœur du propos chorégraphique, subit alors des métamorphoses incessantes dont chaque création témoigne. « Le danseur est dans un processus de production d'altérité jamais figée... il *s'altérise*, si l'on peut se permettre ce néologisme. C'est ce que j'appelle l'ivresse des métamorphoses »¹¹, écrit Michel Bernard. L'imaginaire propre à chaque artiste opère comme un filtre entre le monde et lui, et l'œuvre, loin d'être le simple décalque du monde, traduit une perception imaginaire du réel toute singulière. Cette faculté de fiction est pétrie de sensation ; elle forge la chair d'une œuvre chorégraphique et détermine un projet corporel.

Les images utilisées par un chorégraphe dans sa pédagogie ou dans la transmission d'une danse, ou celles à l'origine de sa création témoignent de la diversité des imaginaires de la corporéité et du bouleversement de la représentation classique du corps. La géographie de celui-ci est bousculée, son anatomie transformée ou transposée à d'autres modèles structurels. La perspective sensible dans laquelle bon nombre de chorégraphes se placent invite à troubler la représentation traditionnelle de la figure humaine. La plasticité de la corporéité dansante conduit à penser l'extension d'un champ sensoriel plutôt que l'entité close d'une logique anatomique. Et les connexions surprenantes que la corporéité dansante opère au sein de son anatomie ou avec l'environnement dans lequel elle s'inscrit produisent une nouvelle vision du sujet.

Le danseur fait apparaître la manière dont l'être se constitue ou prétend se constituer. Le danseur [...] essaie de montrer comment l'horizon humain se trouve toujours renvoyé ailleurs. Les gens, quotidiennement, marchent, prennent des objets, effectuent des mouvements transitifs et utilitaires ; la danse n'est en revanche pas définie par un but, elle le produit et donne une légitimité, une caution, au Sujet.¹²

Si toute danse met en jeu l'éveil d'une très grande sensorialité, élargissant le spectre du champ d'action de la corporéité, il est des œuvres qui reposent sur une corporéité particulièrement dispersive et incongrue au regard de la pensée traditionnelle du corps. On évoquera trois exemples qui semblent particulièrement pertinents pour illustrer ce déplacement de la pensée du corps. Le premier appelle une lecture phénoménologique de l'œuvre chorégraphique, où la corporéité dansante joue d'une estompe de la figure fondue dans le paysage scénographique. Le second met en évidence une conception déconstruite de l'anatomie, proche du Corps sans organes (CsO) de Deleuze et Guattari¹³. Le troisième conduit à réfléchir à l'imaginaire d'un corps pensé comme éclatement, dispersion ou démembrement.

¹⁰ *Id.*, p. 17.

¹¹ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, art. cit., p. 46.

¹² *Ibid.*

¹³ Gilles Deleuze, Félix Guattari, « 28 novembre 1947. Comment se faire un corps sans organes ? », *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* 2, Paris, Minuit, « Critique », 1980.

Projet de la matière, d'Odile Duboc

Odile Duboc¹⁴, avec *Projet de la matière*, crée en 1993 une pièce pour neuf interprètes dont les mouvements sont issus directement d'une expérimentation sur différents matériaux (durs, mous, à ressorts, gonflés d'air...) ¹⁵. La recherche d'un mouvement relié à l'imaginaire des éléments - l'air, l'eau, le feu - passe, entre autres (il faudrait aussi évoquer l'importance du cours d'Odile Duboc et de la lecture de *Thomas l'obscur* de Blanchot), par le biais d'un contact direct avec des matériaux fabriqués par la plasticienne Marie-José Pillet. L'invention du geste ainsi dérivé d'un environnement plastique amène à l'apparition d'une corporéité étroitement liée à la matière qui l'entoure. La scénographie d'Yves Le Jeune reprend en effet un certain nombre de ces objets et textures. La corporéité dansante semble alors émaner directement du paysage scénographique, s'y mêler jusqu'à s'y confondre, en une « réunion de l'espace et du contenu » ¹⁶. Cette œuvre appelle une lecture phénoménologique tant elle parvient à une circulation incessante entre la figure humaine et son contexte, à une confusion entre la corporéité dansante et le paysage. Une chair commune relie l'ensemble. La danse dubocienne oscille en effet entre l'inscription d'une forme-trace qui dessine des lignes dans l'espace et dégage des trajectoires nettes mais fugitives, et l'absorption de la figure humaine par les volumes ou les matières qui l'entourent. Dans les deux cas, il s'agit d'une estompe de la figure au profit soit d'un graphisme éphémère, soit d'une confusion où la forme se défait, pour donner lieu à un corps d'intensité, d'élan, de qualités et tensions dynamiques. Il n'y a jamais d'exacerbation du moi : le sujet dansant, dans sa présence discrète, sans parvenir tout à fait à dématérialiser le corps, en trouble du moins les contours. La vision se fait alors du milieu des choses et toute limite entre le corps et le monde tend à s'abolir ; le danseur incorpore le paysage.

L'exacerbation du contact dans le travail corporel des danseurs ne parvient pas à conforter la conscience d'un contour sûr, mais contribue au contraire à mettre en évidence, les circulations incessantes entre soi et l'autre – qu'il soit danseur, sol ou scénographie. La tactilité intensifie un univers sensoriel qui produit un espace haptique, construit de proche en proche, par contagions successives. S'instaure alors un monde en quelque sorte poreux, où les danseurs seraient immatériels, proches de « parcelles, de molécules, d'objets abandonnés sur la plage. Je voulais, raconte la chorégraphe, qu'on essaie de concevoir comment un corps, en étant conscient de son poids en certains endroits, pouvait à la fois nous donner une image extrêmement présente et nous renvoyer à l'absence du corps humain : un corps qui perdait sa forme humaine » ¹⁷. Les danseurs témoignent de cette déshumanisation qui passe par une perte de l'orientation dans la fusion avec les matières : on ne sait plus où l'on est, on accepte de disparaître, de mettre de côté l'expression de soi, de se transformer en une sorte de matière liée à l'environnement.

¹⁴ Sur Odile Duboc voir <http://www.contrejour.org/>

¹⁵ Voir Julie Perrin, *Projet de la matière - Odile Duboc. Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Centre national de la danse / Les presses du réel, 2007.

¹⁶ Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 66.

¹⁷ Extrait d'un entretien personnel avec la chorégraphe. Voir *Projet de la matière - Odile Duboc, op. cit.*

Cet état incongru de la corporéité dansante est rendu possible par un travail scénographique et lumineux qui accompagne cette dissipation des contours. L'expansion d'un gris sur l'ensemble de la scénographie et des costumes englobe l'ensemble et paraît pouvoir abolir toute frontière entre les êtres et les choses. Les corps sont absorbés par les matières molles ou semblent se fondre dans le sol. Aucune perspective ne vient les encadrer, les mettre en évidence. *Projet de la matière* privilégie une corporéité sensible pour inventer un monde de sensations donné en partage au public.

Pezzo 0 (due), de Maria Donata d'Urso

La chorégraphe Maria Donata d'Urso¹⁸ a amorçé en 2000 une recherche sur la peau et les surfaces : se mettre en mouvement à partir d'une concentration sur les surfaces du corps et celles de l'espace scénique, c'est orienter singulièrement l'image du corps vers ses contours, vers une membrane, pour finalement interroger ses limites et peut-être les défaire. C'est penser d'abord la continuité plutôt que l'interruption, la relation entre des surfaces et l'échange entre l'une et l'autre. La peau est une sorte de « diaphragme, de lieu de passage »¹⁹ qui laisse circuler l'intérieur vers l'extérieur et réciproquement. Dans ce solo *Pezzo 0 (due)*, il s'agissait surtout d'échapper à une attention pour les directions du mouvement et ses intentions. Cette disposition mentale engageait un mouvement intérieur (la peau et les tissus) et concentrait l'attention du public vers la circulation des liquides corporels, le mouvement des diaphragmes et des muscles, la saillie d'un os, la répartition du poids du corps en contact avec son support. « On voit, à travers la peau, ce qu'il y a à l'intérieur : la vie, le mouvement. » Ce solo dansé nue se nourrissait alors d'une rêverie sur le chiffre zéro – le 0, comme modèle de corps. Le 0 renvoie à un rapport à l'altimétrie : penser sa peau comme au niveau de la mer, au niveau 0, et son corps comme un terrain. La peau devient un point de repère à partir duquel on évalue les mouvements d'un paysage corporel, les micro-effondrements, les dénivelés, les reliefs.

Mais le 0 invite aussi à penser la corporéité en terme de boucle ou de forme géométrique sans hiérarchie : chaque partie du corps a valeur égale, s'annule la distinction entre gauche et droite, avant ou arrière, haut et bas, bras et jambe, fesses ou épaules. « Le convexe et le concave se retournent ou s'inversent. » Tout peut alors se renverser, tout est équivalent, dans cette fiction d'un « corps démocratique »²⁰ ou déhiérarchisé. Ça n'est pas loin du modèle de l'œuf, référence pour le « Corps sans organes » décrit par Deleuze et Guattari :

Le CsO comme l'œuf plein avant l'extension de l'organisme et l'organisation des organes, avant la formation des strates, l'œuf intense qui se définit par des axes et des vecteurs, des gradients et des seuils, des tendances dynamiques avec mutations d'énergie,

¹⁸ Sur Maria Donata d'Urso voir <http://www.lelabo.asso.fr/>

¹⁹ Les citations sont extraites d'un entretien personnel avec Maria Donata d'Urso en septembre 2006 à Paris.

²⁰ Selon les termes de la chorégraphe. La notion de « corps démocratique » est aussi utilisée par les chorégraphes post-modernes américains des années 1970, en particulier par Trisha Brown. Il faut moins y entendre la référence précise à un modèle politique que l'insistance pour une dé-hiérarchisation des zones du corps et un appel à éveiller des zones oubliées (par exemple le creux poplité pour Trisha Brown).

des mouvements cinématiques avec déplacement de groupes, des migrations, tout cela indépendamment des formes accessoires, puisque les organes n'apparaissent et ne fonctionnent ici que comme des intensités pures.²¹

Maria Donata d'Urso propose une corporéité d'intensités, où les formes subissent des variations permanentes et subtiles, donnant à la figure humaine l'apparence inédite d'un paysage boursoufflé, vallonné, sinueux, en torsions dynamiques... L'artiste ne travaille pas non plus sur un corps morcelé. Il ne s'agit plus de penser le corps selon l'articulation ou l'ordonnement de ses organes, ni donc de projeter les organes hors du corps, mais de donner à voir une corporéité rythmique, fluidique, tensionnelle. On ne distingue plus d'anatomie identifiable, mais des continuités en mouvement, des réseaux de forces.

H₂O-NaCl-CaCo₃, de Julie Nioche

Cette chorégraphie créée en 2005 par Julie Nioche²² est le fruit d'une collaboration avec une architecte (Virginie Mira), un éclairagiste (Yves Godin) et un guitariste (Alexandre Meyer). La chorégraphe cherche à instaurer « un jeu d'infiltration entre les êtres, entre les choses »²³, autrement dit à trouver le point de rencontre entre chacun des médiums, à tisser un lien très fort entre eux, au point que s'évanouisse la prédominance de l'un sur l'autre. Scénographie, son et danse se rejoignent dans le désir commun de participer à la construction d'un monde sensible qui se propage lentement vers le public. Au cœur du propos, l'idée de respiration et de vibration devait assurer ce lien entre soi et l'autre, entre l'intérieur et l'extérieur, entre l'œuvre et son public. Chacun des collaborateurs travaille ainsi autour des mêmes notions : densité, éclatement, masse, fragmentation, aspiration, apnée, vibration... autant de termes nourrissant la physicalité mise en jeu par la danseuse en solo. « A mes yeux, dit-elle, le corps est une densité parmi d'autres – densités lumineuses, plastiques, musicales... »²⁴ Il s'agissait donc de ne pas exacerber sa présence, d'éloigner toute possibilité de focalisation entêtante sur elle. L'interprète disparaît alors régulièrement, laissant place au gonflable à luminosité variable qui grossit lentement. Laisant place aussi à l'espace du lieu, au son d'une guitare ou à une voix seule venue de loin. Cette balance subtile entre la présence visible ou invisible des uns ou des autres répondait au désir de la chorégraphe de produire « une dissolution des formes et des identités pour échapper à toute tentative d'identification stricte »²⁵.

Ce désir de dissipation des choses ou des êtres, ce refus d'identification, allait atteindre la représentation classique de la figure humaine. On n'a plus là une figure clairement arrêtée et circonscrite, mais la dispersion d'un monde sensible qui se diffuse à travers différents médiums. La figure dansante, au-delà de son jeu d'apparition et de disparition, invente des modes de présence modulés et contradictoires dans leur dynamique : lenteur d'un déplacement, répétition de chutes au lointain, agitation de dos

²¹ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *op. cit.*, p. 190. Maria Donata d'Urso ne se réfère pas au Corps sans organes d'Artaud ou Deleuze et Guattari, mais le vidéaste Laurent Goldring avec qui elle collabore en amont de cette création s'appuie explicitement sur ces textes.

²² Sur Julie Nioche voir <http://www.finnovembre.org/>

²³ Julie Nioche, « Le Lien invisible », in *Scientifiquement danse, Nouvelles de danse*, Bruxelles, Contredanse, 2006, p. 134. Sur cette pièce, voir aussi Virginie Mira, « Mise en espace », *Repères, Cahiers de danse*, Biennale nationale de danse du Val-de-Marne, novembre 2006.

²⁴ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, art. cit., p. 44.

²⁵ Julie Nioche, « Le Lien invisible », art. cit., p. 134.

donnant à croire à une dissociation des membres du corps, disparition du visage troublant la reconnaissance d'une identité.

Si, comme chez Maria Donata d'Urso ou Odile Duboc, l'idée d'une circulation semble au cœur du propos, elle repose sur un imaginaire du corps tout différent. Il n'y a pas là une pensée de connections anatomiques inhabituelles ni une attention privilégiée pour la surface de la peau (*Pezzo 0 (due)*) ou pour la rencontre avec des matières (*Projet de la matière*), mais une pensée du corps comme non cohérent.

Mon corps n'est pas cohérent, c'est-à-dire qu'il n'est pas contenu dans les enveloppes anatomiques traditionnelles. C'est pourquoi je suis attirée par les témoignages de personnes ayant une corporéité pathologique, qui décrivent des perceptions de leur corps incongrues, mais dont je me sens proche. Je parle de dissolution, d'enveloppes, d'un corps démembré mais viable ou [...] d'éclatement du corps dans l'espace : j'incorpore l'espace pour m'y épandre et donner à voir la façon dont je le perçois. [...] Je ne pense effectivement pas mon corps comme s'arrêtant aux frontières de son dessin anatomique. Il est toujours redéfini par ses expansions sur les autres univers : la musique, la scénographie, la lumière, le lieu. Ce sont comme des enveloppes séparées mais qui ne cessent de se recouvrir, se croiser, se connecter. [...] Par exemple, lorsque je projette ma main dans un coin de l'espace, c'est comme si elle y restait et s'était détachée du reste du bras. [...] C'est dans l'imaginaire d'un éclatement du corps dans l'espace que je me mets en mouvement. Il n'y a plus de logique anatomique du corps, mais un démembrement, qui reste pourtant viable, puisqu'il ne m'empêche pas de bouger et que je ne me perds pas totalement.²⁶ La danse est alors pour Julie Nioche l'expérimentation « de construction, de destruction et de réparation perpétuelle de [son] système perceptif et de [sa] personnalité »²⁷.

L'image du corps produite par un chorégraphe est ainsi étroitement liée à l'imaginaire qu'il déploie. Que cet imaginaire soit plastique, musical, médical, etc., il détermine une recherche motrice et un projet esthétique. Les œuvres chorégraphiques invitent à déplacer notre façon d'envisager l'organique tant le travail de la sensation déplace l'idée d'une unité de l'organisme et donne à voir les déploiements de la corporéité.

Auteure d'un doctorat d'esthétique et études chorégraphiques, Julie Perrin est maître de conférences au département danse de l'université Paris 8 Saint-Denis. En 2007, elle a été boursière Fulbright et chercheuse invitée à la Tisch School of the Arts de New York University. Elle est aussi membre du collège pédagogique du Centre national de danse contemporaine d'Angers. Ses recherches portent sur les savoirs propres à la danse contemporaine – dans leur dimension sensible et politique – et en particulier sur les spatialités en danse. Elle a publié *Projet de la matière – Odile Duboc : Mémoire(s) d'une œuvre chorégraphique*, Centre national de la danse/Presses du Réel, Dijon, 2007, et des articles dans *Études théâtrales*, *Repères – Cahier de danse*, *Théâtre/Public*, *Vertigo*, *Cairon – Journal of Dance Studies*.

Pour citer cet article, utiliser la référence suivante : PERRIN Julie, « Les corporéités dispersives du champ chorégraphique : O. Duboc, M. D. d'Urso, J. Nioche », in H. Marchal et A. Simon dir., *Projections : des organes hors du corps* (actes du colloque international des 13 et 14 octobre 2006), publication en ligne, www.epistemocritique.org, septembre 2008, p. 101-107.

Pour joindre l'auteure, remplacer l'étoile par le signe @ : [perrin.julie★gmail.com](mailto:perrin.julie@gmail.com)

²⁶ Michel Bernard, Julie Nioche, Julie Perrin, art. cit., p. 45-47.

²⁷ Julie Nioche, « Le Lien invisible », art. cit., p. 125.