

Étudier les états de corps

Philippe Guisgand

Numéro 242, automne 2012

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67976ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Guisgand, P. (2012). Étudier les états de corps. *Spirale*, (242), 33–34.

Étudier les états de corps

PAR PHILIPPE GUISGAND

Dans un article récent, j'ai publié une étude de la notion d'état de corps. J'y nourrissais un doute quant à l'emploi d'une même formule pour désigner deux réalités bien différentes, l'une poïétique, celle du corps dansant (en train de danser) et l'autre esthétique, celle d'un corps contemplé. Mais comment définir plus précisément le terme désignant *ce qui* présiderait à une qualité de danse particulière ? Fallait-il s'aventurer dans la proposition d'un néologisme pour entériner ce clivage entre le faire et le voir, en abandonnant la notion à l'un des deux points de vue ? L'usage, trop ancré dans les langages de la pratique et de la réception, m'en a dissuadé. Je proposais donc une définition unitaire mais distinguant ces deux aspects, définissant par *état de corps* « *l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accroissent intérieurement et vibrent extérieurement, et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement*¹ ».

L'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention. L'état de corps contemplé relève d'une corporéité perceptive, fût-elle nourrie des souvenirs d'action du spectateur. Même composées d'éléments similaires, ces réalités ne se superposent pas totalement. La corporéité de l'un ne peut être réduite à celle de l'autre. C'est pourquoi l'étude de cette notion se déploie désormais pour moi selon deux modalités. Le second volet de cette redistribution concerne les états de corps contemplés. Ils nourrissent la dimension kinésique et sont propres au temps fictionnel du spectateur. Ils révèlent les arrêts sur images que ce dernier opère dans le flux incessant du mouvement, arrêts incrustés dans sa manière de dire la danse². Mais je n'ai pas la place de développer ici ce volet.

Je me concentrerai plutôt sur la manière d'approcher l'état du corps dansant. Cette exploration se déploie selon deux modalités. La première se situe naturellement dans le dialogue déjà entamé avec d'autres chercheurs et à travers l'étude de textes consacrés à ce sujet. Ainsi j'ai trouvé chez la phénoménologue Sondra Horton Fraleigh, chercheuse en danse, une posture similaire à la mienne dans l'invitation qu'elle adresse au spectateur à remonter aux intentions du geste à partir de l'observation du mouve-

ment : « *quand je me tourne vers le danseur/performeur, je commence à comprendre que la dynamique ou les qualités de la danse proviennent des intentions du danseur traduites en mouvement* » (« *Witnessing the Frog Pond* », dans Sondra Horton Fraleigh & Penelope Hanstein (dir.), *Researching Dance. Evolving Modes of Inquiry*, Dance Books, 1999 ; je traduis). Par ailleurs, lorsque Jean François Billeter décrit l'état de corps du calligraphe, d'étonnantes similitudes pourraient fournir de précieux prolongements : « *Le grand calme est notre activité propre à l'état diffus, en suspension comme un fin brouillard lumineux. [...] Il suffit qu'au sein du calme naisse un mouvement pour que ce mouvement ait une valeur émotionnelle* » (*Essai sur l'art chinois de l'écriture et ses fondements*, Allia, 2010). Billeter fournit aussi d'autres pistes à explorer qui rejoignent certaines hypothèses de Frédéric Pouillaude (*Le désœuvrement chorégraphique. Étude sur la notion d'œuvre en danse*, Vrin, 2009), telle la notion de « *noyau d'expérience* » ou celles que je formule concernant un schéma de rappel mémoriel. Concernant l'étude des textes, certaines approches d'œuvre fournissent, sous l'angle de l'analyse de contenu, un terrain d'étude intéressant. Ainsi en va-t-il de l'article « *Ceci n'est pas le corps de Marie Chouinard* » (*Protée*, vol. 29, n° 2, automne 2001), dans lequel Isabelle Ginot aborde la dichotomie des états de corps entre les déclarations d'intention de l'interprète-chorégraphe et du spectateur. Autre exemple chez le chorégraphe français Éric Lamoureux, qui parle des états de corps comme d'une palette de sensations physiques, une « *vapeur des corps et des mouvements propres à la danse* » (*Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Seguir, 2009).

L'étude de tels textes de témoignages ouvre un second registre, plus proche de l'enquête de terrain, dont le corpus pourrait être constitué par le recueil, sous forme d'entretiens, de la parole des danseurs et des chorégraphes. C'est ce que donne à lire ce court extrait d'une entrevue que m'a accordée le chorégraphe français Thomas Lebrun en septembre 2011 :

PHILIPPE GUISGAND : *À propos de cette pièce (Six Order Pieces, 2011), tu parles volontiers d'états de corps, trouvant intéressant de saisir ce que cette idée sous-entendait pour des gens qui ne dansent pas. C'est un mot très usité dans le monde chorégraphique mais il a tendance à résumer une*

expérience plutôt qu'à en rendre compte... Qu'est-ce que cette expression signifie pour toi ?

THOMAS LEBRUN : Je vais prendre l'exemple du solo d'Ursula Meier qui n'est pas chorégraphié. Il s'agit simplement d'un état. Quand tu commences, tu crois que tu ne vas jamais quitter cet état de transe et de jeu d'acteur. Tu te dis : « j'en ai pour quatre minutes à me battre dans l'air ». De plus, tu es soutenu par une musique très forte en dessous de laquelle il ne faut pas être au risque de faire disparaître ta présence physique [il mime à l'aide de la main un objet qui tombe]. Tu dois être dans un état où tu te surpasses, où tu dois te faire violence. Dans ce solo, je vois deux états de corps différents : il y a une montée qui culmine avec ce combat contre l'air, en apnée et jusqu'à l'épuisement et le moment où tu t'écroules mais où tu ne dois pas t'écrouler. Ce sont deux états de résistance différents. Pour moi, cet aspect physique constitue l'état de corps. C'est ce qui fait danse dans ce solo. Au contraire, dans le solo de Michèle Noiret, tu sers une écriture bien définie, très clean et placée dans l'espace et le temps, ce qui est commun à beaucoup de style de danse. Et, à l'intérieur de cela, tu dois trouver

L'état de corps dansant relève d'une corporéité d'action, teintée avant tout par la sensation et l'intention. L'état de corps contemplé relève d'une corporéité perceptive, fût-elle nourrie des souvenirs d'action du spectateur.

ton état, calme ou moins calme, de vivacité, de tonicité, etc. Tu es donc dans un état physique de sensation plutôt que dans un état mental de jeu ou de mise en péril. C'est en cela que je vais parler d'état de corps. Ainsi dans le dernier solo, je dois retrouver l'état où je suis en tant qu'interprète dans le premier solo, planant, continu, où je ne dois pas aller trop vite ni couper l'espace ; retrouver le solo d'Ursula [Meier] où je suis dans un état violent ; retrouver le solo de Bernard [Glandier] où je suis dans un état d'enfermement ; retrouver le solo de Charlotte [Rousseau] où je suis dans un état d'anéantissement. Dans le sixième, je dois passer de l'un à l'autre avec une pensée, une sensation ou avec mes tripes. Avec Ursula, tu es comme un acteur qui dit « merde » et qui pète la gueule à quelqu'un : qu'est-ce qui monte en toi quand tu as cette intention ? C'est cela qu'il faut que j'essaie de trouver en ayant fait, juste avant, un truc avec des trains qui partent dans les camps [de concentration]. Ces changements sont épuisants mais intéressants dans la pièce. C'est aussi de cette manière qu'on peut distinguer les différentes étapes dans ces six soli. Parfois, tu es dans un état de corps que tu maintiens (le solo de Charlotte), parfois il y en a deux (le solo d'Ursula) ou trois (dans Pouce !). Dans le dernier, il y en a plein ! Tu vois, chez eux [il désigne ses danseurs en train de travailler à sa prochaine création, La Jeune fille et la mort], on ne sent pas encore l'état.

Cela commence à être clair dans l'écriture, dans le faire, dans certaines qualités physiques mais l'état qui doit être continu dans toute cette traversée n'est pas là. Mais c'est trop tôt pour les ennuyer avec ça.

PHILIPPE GUISGAND : C'est une intention qui donne vie à la forme ?

THOMAS LEBRUN : Absolument. Pour moi, c'est le fond. Finalement, l'écriture est un moyen, mais le fond, c'est là [il désigne son ventre] ou alors c'est là qui doit passer là [il désigne le front puis à nouveau le ventre]. Si cela reste là [le front], pour moi, tu n'es pas dans un état, tu es dans une pensée. Cette pensée, il faut la diffuser dans le mouvement. C'est comme une expression : chaque changement vient d'un état ou impose un état³.

Une simple lecture montre déjà en quoi le terme « état » est couramment utilisé chez le chorégraphe, comment il fait sens et peut être explicité. Tant dans le lien qui attache le geste à la parole au cours de l'entretien que dans la conception exposée par Thomas Lebrun, on mesure combien chaque état recouvre une disposition physique ponctuelle et particulière. Les états décrits renvoient aussi à des qualités toniques ou des sensations intéroceptives, qui peuvent être décrites et nuancées. Mais ils viennent aussi, dans le flot du langage, se condenser en un seul mot qualifiant le vécu de la corporéité dans un moment de « transe », d'« enfermement » ou d'« anéantissement ». On note également que l'état ici n'est pas premier, qu'il ne préside pas à l'élaboration des formes et vient se poser comme une couleur interprétative *a posteriori* du geste. En cela, cette conception s'oppose à celle du chorégraphe Éric Lamoureux dont l'usage de l'expression « palette de sensations » laisse supposer que cet éventail participe de l'élaboration du mouvement.

On voit donc l'intérêt qu'il y a à analyser ces représentations à l'œuvre dans la création chorégraphique afin de faire émerger ce qui pour le moment, et même dans la littérature savante, ne se signale que par l'usage un peu paresseux d'un terme en vogue, alors que ce qu'il recouvre (tant dans une approche poétique qu'esthétique) dévoile des aspects heuristiques de la notion de corporéité. ⊥

1. Philippe Guisgand, « À propos de la notion d'état de corps », dans Josette Féral (dir.), *Pratiques performatives. Body Remix*, Montréal/Rennes, Presses de l'Université du Québec/Presses universitaires de Rennes, 2012, p. 223-239.
2. Voir à ce sujet le lumineux travail de Guillemette Bolens en littérature et dans le cinéma (dans *Le style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, BHMS, 2008).
3. Entretien avec Thomas Lebrun à propos de *Six Order Pieces* (2011), CCN de Roubaix, 8 septembre 2011 (le complément à cet entretien a été publié dans le *Journal de l'association pour le développement de la danse contemporaine*, n° 56, Genève, décembre 2011, pp. 10-11 (également téléchargeable via <<http://www.adc-geneve.ch/structures/journal/tous-les-numeros/journal-56-janvier-2012.html>> [consulté le 17/04/2012]).