

Article de Marie Glon, pour le Centre Georges Pompidou

Paris, le 8 mai 2006

La danse, au-delà du visible

Un atelier de danse à destination de danseurs et de personnes malvoyantes et non-voyantes s'est déroulé fin 2005, pour la quatrième année consécutive, au Centre Pompidou. Ce cycle, organisé par Muriel Venet, responsable de la danse au service de l'action éducative et des publics du Centre Pompidou, invite à reconsidérer la perception de la danse et du travail du corps.

Dans une salle (aveugle, mais il ne s'agit sans doute que d'un hasard) du Centre Pompidou, Muriel Venet accueille une vingtaine de personnes, âgées de trente à soixante-cinq ans environ. Certaines d'entre elles sont aveugles ou malvoyantes ; on compte aussi plusieurs danseurs professionnels. Deux heures durant, la chorégraphe Edwine Fournier les invite à traverser différentes expériences corporelles, visant à prendre conscience de son corps, à se mettre en mouvement, à entrer en contact avec les autres.

Le cycle de cinq séances porte cette année sur le tissu, un thème dont l'exploration a été préparée par Edwine Fournier et Muriel Venet. Les expérimentations mettent en jeu des mouchoirs, des cravates, des foulards puis des draps. Ces accessoires familiers, dotés d'une charge symbolique, peuvent, chez certains participants, amener à un jeu subversif quant à l'usage social de ces objets, ou simplement nourrir des improvisations, des modes d'approche du tissu. Il s'agit surtout de se familiariser avec les caractéristiques du tissu pour se les approprier et développer des qualités corporelles inhabituelles.

Accueillir les sensations

Les propositions de la chorégraphe mettent l'accent sur l'accueil des sensations. Ainsi, au cours d'un travail de prise de conscience de la respiration et de la posture, elle amène à trouver des chemins, des « couloirs » de sensations internes : « quand tu lèves ton coude, sens ce qui suit dans ton corps. Les côtes qui s'ouvrent, la colonne vertébrale en spirale, la tête... ». Lorsque chaque participant se saisit d'un foulard, elle invite d'abord à se demander « ce que ce contact me fait ». Puis, lors des contacts entre les participants, elle propose de « prendre le temps de recevoir la main de l'autre, de voir comment elle va me faire bouger ». Quant à celui qui fournit un appui à son partenaire, il doit « sentir où poser ses mains pour aider l'autre à trouver le déroulé qui manque, pour créer la liaison nécessaire ».

Peu à peu, des changements apparaissent. Un homme dont le mouvement était tout en force trouve un rythme serein, au fil d'une respiration profonde. Un dos crispé accepte de se délier, de se laisser aller. La peau qui sursautait au moindre contact s'abandonne au toucher attentif d'un partenaire. Une liberté inattendue surgit parfois, comme lorsque l'un des participants, en réaction à l'étirement imprimé à la peau de ses épaules, lance les jambes par-dessus la tête. On assiste alors à une étonnante invention de coordinations, d'échos – l'invention d'un corps dont les mobiles sont déterminés par les sensations, et non par la volonté de créer une forme précise ou un effet théâtral.

En ce sens, la description de ces corps depuis l'extérieur, par le biais d'un regard porté sur eux, est inadaptée : l'intérêt de l'atelier réside précisément dans le fait de déjouer la vue, et d'abandonner l'idée de la danse comme art strictement visuel. Tout est affaire de sensations et de repérage de ces sensations. C'est ce que l'on peut appeler la perception : la conscientisation, « l'écoute » des sensations. On n'échauffe pas les muscles, mais la qualité de l'attention à soi-même et aux autres. Chaque geste conduit à jouir du mouvement et des sensations induits dans tout le corps ; chaque action impliquant une autre personne amène à faire siennes les sensations de l'autre. Lorsqu'Edwine Fournier invite à guetter « la façon dont je vais créer ma danse », elle guide vers une expression corporelle dans laquelle la beauté, la justesse n'ont de sens que par rapport à un travail perceptif, à la capacité de répondre à ce que l'on perçoit – qu'il s'agisse d'un objet, de soi-même, de la musique parfois, ou des autres : « si ma partenaire glisse en elle, moi aussi je glisse dans mes appuis ».

Un réseau de résonances : une expérience esthétique

Cet affinement de la perception a la particularité de complexifier la définition de nos modes de contact avec nous-mêmes et l'extérieur. Les sens renvoient les uns aux autres, de même que la perception d'éléments divers – le temps, l'espace, l'énergie. Pour évoquer le contact avec un tissu, avec une autre personne, ou la proprioception (c'est-à-dire la perception que nous avons de notre propre corps), Edwine Fournier fait appel au vocabulaire des sens alors même que ces derniers ne sont pas impliqués stricto sensu : « je prends le temps de voir ce que cette pression va changer en moi... », « sentez quel goût le tissu vous donne »... Ces métaphores ne posent aucun problème à un public pourtant constitué en partie de néophytes. Toucher, en effet, permet de voir. La perception du temps et de l'espace a indéniablement une saveur, un parfum. La contrainte que l'on apprivoise colore le mouvement. Quant à l'écoute, elle déborde largement l'ouïe ; elle renvoie à cet état d'attention et de réaction aux sensations qui transcende les frontières entre les différents sens et les différentes composantes de l'environnement.

Cette perturbation sensorielle et poétique mêle aussi l'extérieur et l'intérieur : en maniant un drap – que l'on plie en comprimant l'air, en traçant de grandes lignes dans l'espace, en passant du plan horizontal au plan vertical, en se rapprochant, en s'éloignant, en tordant, en couvrant... –, on expérimente une motricité, un toucher, une énergie qui se répercuteront à l'intérieur du corps. Lorsqu'en fin de séance les participants quittent le tissu qui les a guidés vers des sensations et un mouvement nouveaux, Edwine Fournier leur demande, pour garder la qualité gestuelle explorée, de faire appel à la mémoire du corps – une mémoire qui elle aussi passe d'un sens à l'autre, qui permet de faire glisser les tissus internes et les organes comme le mouchoir glissait sur la peau. Cette mémoire féconde l'imaginaire : l'incorporation du tissu et des qualités expérimentées sur un support extérieur permet une appropriation nouvelle du corps et du geste.

On pense évidemment, dans cette exploration de la perception, au philosophe Michel Bernard, qui a explicité plusieurs clés de l'esthétique de la danse contemporaine et de sa réception. Il souligne le fait que la danse, loin de se limiter à une expérience visuelle, engage des catégories de perception souvent méconnues. Il insiste sur le caractère à la fois passif et actif de la perception (toucher, c'est aussi être touché...) et sur les croisements qui s'opèrent entre les différents sens, entre nos impressions sensorielles et celles des personnes qui nous entourent, entre les sensations et le langage... Ces croisements et leurs effets peuvent être considérés comme l'objet même de la danse depuis le XX^e siècle. Cet atelier est en quelque sorte une immersion dans cette « matière perceptive ». En ce sens, bien que l'atelier ne se déroule pas en rapport avec des œuvres, il propose une expérience de réception artistique.

Cette réception fondée sur la résonance des sensations interroge les effets possibles de l'expérience esthétique, au-delà du regard passif auquel nous nous cantonnons souvent : qu'est-ce que la matière me fait ? Qu'est-ce qui, en modifiant mon environnement, me fait changer moi-même ? Comment appréhender ce que je ne peux pas voir, comment agir avec mes sensations ?

Danseurs et malvoyants : échange de compétences

L'efficacité de cet atelier réside aussi dans le public concerné. Muriel Venet rappelle la naissance de ce projet : « je devais travailler sur l'année du handicap. J'ai pensé au fait que souvent, les danseurs ferment les yeux, « pour mieux sentir ». J'ai donc imaginé non un atelier pour handicapés, mais un échange de compétences, entre des professionnels du corps et des professionnels des yeux fermés, habitués à se repérer et à entrer en contact avec les autres sans la vue. » Pour Edwine Fournier, le but de l'atelier est « d'ouvrir un espace à une connaissance ; une connaissance de l'autre, par le biais de son mouvement de vie ». Elle aussi souligne l'ouverture qui, paradoxalement, résulte de la fermeture de l'un des sens : « j'ai eu envie de travailler avec des non-voyants après avoir découvert, dans la pratique du tango, que les yeux fermés permettaient une rencontre de l'autre très particulière, par son mouvement – une rencontre totalement différente de ce à quoi l'on s'accroche quand on n'a que la vue et la parole ! Les danseurs sont trop attachés au regard, au visuel. L'enjeu, c'est de sentir que l'on accède à un autre univers : il s'agit plus d'un aiguïsement des sens que d'une abstraction. »

La présence simultanée de handicapés et de non-handicapés permet aussi de ré-affirmer les éléments nécessaires à la création d'un cadre propice aux expériences proposées. Ainsi, l'importance de l'accueil des participants ne peut être évacuée lorsque certains d'entre eux ont besoin d'être guidés, et c'est dès ce moment que l'écoute et la confiance s'instaurent. La notion de responsabilité vis-à-vis d'un partenaire prend tout son sens. Chaque élément du dispositif apparaît de façon cruciale. Ainsi Muriel Venet, qui reste à l'extérieur du groupe en mouvement, est garante du bon déroulement de la séance et de la compréhension des uns et des autres. Il ne s'agit pas seulement de prévenir les éventuels accidents, mais d'incarner le point de repère, l'ancrage de la démarche : il faut se sentir suffisamment encadré et accompagné pour oser s'acheminer vers des expériences déstabilisantes. On pourrait ainsi redéfinir le rôle de l'« encadrant » dans un atelier : il s'agit d'apporter la sérénité nécessaire à une recherche qui invite à « se perdre » dans l'exploration. La présence de Muriel Venet réintroduit en outre la possibilité d'un regard – et, ultérieurement, d'un discours extérieur – sur ce qui se joue au sein du groupe.

La présence de deux publics aux compétences différentes amène également à remettre en jeu les codes, les évidences. On est frappé par le trouble qui naît chez les aveugles lorsque, dans le silence, ils perdent les repères habituellement fournis par les sons ; on remarque tout autant la difficulté des voyants à trouver « la bonne distance » qui permet, sans contact physique, de sentir la présence de son partenaire et d'évoluer par rapport à lui. On est dérouté par la puissance du toucher d'un malvoyant et par la capacité d'un danseur à travailler sur l'intérieur de son corps. L'enjeu réside dans l'invention, avec ces compétences et ces limites différentes, d'un espace commun. « J'ai animé des ateliers pour aveugles uniquement, ou pour danseurs ; le résultat n'est pas le même, analyse Edwine Fournier. La curiosité pour un univers étranger constitue un moteur puissant : il ne s'agit plus seulement de produire, mais d'accueillir ». Les danseurs entraînent les malvoyants dans des propositions esthétiques, des improvisations partagées ; quant aux malvoyants, ils font surgir une palette de mouvements déconnectée des modèles visuels : distinguant mal, voire pas du tout, les corps qui les entourent, ils se saisissent uniquement des mots proposés par la chorégraphe et d'une

perception kinesthésique pour se mettre en mouvement. Ils ne peuvent être influencés par les gestes d'Edwine Fournier, par le fait que les autres aient proposé spontanément un mouvement lent, ou de faible amplitude, soient restés assis...

Cette mise à distance de la norme visuelle crée un espace libre pour l'imaginaire ; une multitude de réponses devient possible à chaque proposition. C'est avec d'autant plus d'intérêt que l'on constate, au fil du temps et des séances, l'émergence d'un « corps commun », de qualités partagées, qui fondent l'identité de ce groupe. L'attention aux sensations les uns des autres, l'écoute parviennent en effet à unifier des réponses corporelles qui se déploient pourtant dans des directions diverses : l'efficacité du travail de la perception est manifeste, et l'espace commun qui en résulte est tangible.

Le Centre Pompidou, un cadre signifiant

Cette expérience de mise en partage, qui implique la confiance, l'abandon, l'accueil de l'autre et de son contact, est évidemment enthousiasmante ; mais il ne faudrait pas minimiser la part de risque et de difficulté qu'elle représente. Pour les danseurs, il s'agit d'une confrontation au handicap de leurs partenaires, d'une remise en question de leurs codes. Pour les malvoyants, la prise de risque est marquée. « Je croyais que les aveugles maîtrisaient totalement cette perception de l'autre qui me fascine lorsque l'on ferme les yeux, se rappelle Edwine Fournier. Mais c'était un fantasme. Certes, ils ont affiné leurs autres sens, mais dans une direction unique : pour se protéger de l'obstacle. Le développement des sens dans le cadre d'une perception « gratuite », artistique, est pour eux une prise de risque ; cela les amène à se défaire d'habitudes qui sont autant de protections. Cette expérience peut être violente – c'est la raison pour laquelle je pense qu'une telle proposition ne peut se faire que dans le temps, avec un réel accompagnement. »

A cet égard, le cadre que représente le Centre Pompidou est important à deux niveaux au moins. Tout d'abord, il s'agit d'un lieu voué à l'art : le lieu de danse est entouré par des salles d'exposition, une bibliothèque, un théâtre, des cinémas. Cet atelier artistique « sans œuvres » est donc, en réalité, fécondé par la présence des œuvres au sein du Centre, par la prégnance de l'expression artistique. En outre, le Centre Pompidou est une institution publique, reconnue et repérée : un tel cadre est sécurisant, à la mesure du risque et des expériences tentées par les participants. « J'ai fait le même type de proposition dans des lieux obscurs, des associations précaires. Le chemin parcouru par les participants n'était pas le même, analyse Edwine Fournier. Lorsque l'on demande aux gens d'accepter d'être fragiles, il faut leur assurer un cadre solide. Le Centre Pompidou, qui est à la fois un lieu emblématique et un espace où le langage artistique et la recherche ont toute leur place, est un endroit idéal : un tel cadre assoit l'atelier, tout en affirmant sa vocation artistique. Cela n'a rien d'anodin ». On pourrait ajouter que la présence d'un groupe qui expérimente, qui travaille patiemment à mieux recevoir l'autre et à trouver de nouvelles résonances corporelles, change elle aussi le sens d'une institution anonyme, et lui confère une puissance aussi réjouissante qu'inattendue.

Alors qu'il ne propose pas de réalisation chorégraphique, qu'il n'est pas orienté non plus vers la lecture d'œuvres d'art, cet atelier constitue donc une expérience esthétique portée par des principes artistiques très clairs, radicalement affirmés par la présence du handicap : non, la danse n'est pas l'esclave de la forme, du visuel ; son mode d'action est beaucoup plus large – plus subtil aussi. On peut considérer le trajet proposé comme une façon de retourner aux fondements de l'expression chorégraphique contemporaine : une remise en jeu du sentir, de la perception, par le biais d'expériences partagées qui ouvrent, avec une simplicité troublante,

sur de nouvelles façons de travailler ensemble, de s'écouter, de se rejoindre. On peut « se ressembler » sans se voir, sans avoir même la possibilité de s'imiter. Percevoir permet de créer ensemble.

Marie Glon