

**LE** Hubert GODARD  
**POIDS  
DES  
TRANS-  
ACTIONS**

in *Age du corps, maturité en danse* (acte de colloque), édition Le Cratère d'Alès Scène Nationale, 1997, p. 7-15

Le Cratère Théâtre d'Alès développe depuis 1993, en collaboration avec Laurence Louppe, une réflexion sur la danse contemporaine, en relation avec le questionnement des chorégraphes et des danseurs invités.

Après *Que dit le corps?*, question posée par Christian Bourigault et débattue lors de la table ronde du 25 mars 1995, c'est Michèle Rust, en résidence pour la création de sa pièce "*La chair de la virgule*" qui s'interroge ici sur l'âge du corps et la maturité de la danse.

Pour l'accompagner dans cette recherche le Cratère Théâtre d'Alès a sollicité le concours de Laurence Louppe, Dominique Dupuy et Hubert Godard.

Le texte d'introduction écrit par Daniel Dobbels, exprime sa perception du solo "*L'homme debout... il*", chorégraphié et dansé par Dominique Dupuy.

Ce solo a clôturé la table ronde en écho au questionnement posé.

Dominique Dupuy a également guidé les participants de la table ronde dans une mise en mouvement préliminaire aux débats.

*Les communications et débats ont été retranscrits par Marc Aubaret, corrigés et remaniés par les intervenants.*

## Le Poids des trans-actions

Hubert Godard

"Age du Corps maturité de la danse"  
Actes du Colloque d'Alès  
Ed. Le Cratère Théâtre d'Alès 1997

Il est difficile de prendre la parole après ce que nous venons de vivre dans l'atelier proposé par Dominique Dupuy dans la mesure où toute parole ne pourra qu'être une redondance maladroite des intensités et des écarts traversés. Je vais donc tenter simplement d'aborder le questionnement que Michèle Rust nous a proposé sur la maturité, sur le vieillissement du corps. C'est une question qui dépasse largement le problème de la corporéité et retentit d'une manière on ne peut plus actuelle sur le champ esthétique et social de la danse contemporaine. Beaucoup de danseurs arrêtent leur carrière à un âge où justement leur présence seraient la plus essentielle pour ce qui fonde le sens de cette danse, à savoir la maturation du dialogue entre le danseur et la culture de son époque face aux strates déposés par l'histoire et dont son corps même est la plus fidèle archive.

Un certain nombre d'exigences véhiculées par les consensus médiatiques, une certaine image du corps, pèsent d'un poids exorbitant sur la mobilité des trans-actions qu'un danseur entretient avec son milieu, exigences qui tentent de l'assigner à résidence, de rabattre son espace à un lieu convenu, lieu commun, citadelle du corps déjà écrit et qui nourrit son autocensure. Or justement la danse contemporaine ne se définit pas par une techni-

que, une catégorie d'habileté motrice, mais bien par son parti pris esthétique, son inscription résolue dans la modernité. Sa durée, sa maturité nécessitent les ruptures, son vieillissement serait la répétition, sa mort l'arrêt sur image.

Il semblerait, au vu des savoirs actuels, que l'âge du corps s'inscrirait sur les mêmes processus. La répétition serait l'ombre du vieillissement et les lieux du corps, les organes, marqués du sceau de l'entropie dans leurs transactions répétitives, ne trouveraient leur durée que dans une organicité qui travaillerait ces lieux en les réinventant sans fin. La vie perceptive prise comme le chemin et les investissements que nous frayons à la rencontre de nos sensations, par où nos organes en prise avec le monde nous parviennent, cette vie perceptive, cette invention du sens, serait la pierre angulaire, la clef de voûte qui maintiendrait l'édifice de la maturité face au vieillissement. En d'autres termes la plasticité, comme capacité d'adaptation et de dialogue avec un environnement fluctuant, nos organes faisant partie de cet environnement, ouvrirait à la durée et ne pas reconnaître ces flux (les mouvements d'une altérité irréductible) serait déjà un pas vers l'ombre. Là encore «d'autres pas» s'imposent comme pour l'envol du danseur, comme pour l'élan de la modernité.

A ce point, la figure de Pénélope pourrait servir de fond en filigrane à notre propos, en effet dans le récit d'Homère, elle, qui attend le retour d'Ulysse, résiste aux prétendants qui cernent son corps pour accéder au pouvoir en inventant une ruse qui va permettre de prolonger son attente, son être-devenir-geste, sa passion. Elle ne choisira l'un d'entre eux que lorsqu'elle aura fini de tisser le linceul du vieux Laërte, père d'Ulysse, et tissant le jour, défilant la nuit, elle recule ainsi le moment fatal pour elle, mais aussi peut-être pour Laërte et certainement pour Ulysse.

La question de la maturité et du vieillissement du danseur (ou de la danse), semble ici posée d'une manière fulgurante avec deux thèmes, celui du désir qui prolonge malgré tout la perte irréversible de l'âge du corps et entraîne celui de la réinvention sans fin des matrices du tissage perceptif, pour passer de la répétition à la durée, c'est à dire de jouer la maturité contre le vieillissement, le geste encore contre l'arrêt sur image.

Les recherches actuelles sur le vieillissement semblent prouver que la première fonction touchée serait la proprioception, le sens du positionnement spatial des segments corporels et de l'équilibre gravitaire. Cette sensibilité proprioceptive, très vite acquise, serait nourrie par les apprentissages d'adaptation à des situations nouvelles plus que par la répétition des gestes techniques, l'activité physique ne viendrait pas ensuite améliorer chez l'adulte cette modalité sensorielle mais l'entretenir. Une autre découverte récente de Merzenich indique que les aires de projection sensorielle, qui délimitent dans le cortex les surfaces de projections proprioceptives de nos segments corporels, ne sont pas fixées une fois pour toute, mais varient considérablement et rapidement, y compris chez l'adulte, en fonction de l'usage de ces segments. L'idée d'un schéma corporel à peu près fixé dans l'enfance est donc mise à mal; ce qui fixerait au contraire nos aires de projections serait la fixité de nos comportements et la manière dont nous interprétons, via l'énonciation perceptive, le milieu dans lequel nous évoluons.

Les danseurs qui sont fixés sur une certaine image d'eux même et ne se réactualisent pas alors que le corps avance dans l'âge, c'est à dire qui ne réapprennent pas sans cesse leur nouveau corps, ne le retissent pas dans ses nouvelles fleurs, vieillissent, et il n'y a pas d'apprentissage définitif car la survie du cadre auto

référentiel (proprioceptif) c'est de toujours continuer à apprendre pour surtout ne rien répéter à l'identique: l'expérience contre la répétition.

La condition de la maturité contre le vieillissement est ainsi liée au détissage et retissage permanent de nos réseaux de sensibilité afin de préserver la possibilité de redécouvrir un espace «autre»; ce n'est peut-être pas nous qui vieillissons mais cet «autre» en nous à qui nous ne laissons plus de place. La quotidienneté du danseur est faite de ce pain là et qu'il partage avec Pénélope dans un banquet qui convie l'écho des autres sens par où le monde travaille nos organes.

Ces autres sens, la vue, le tact, l'ouïe, n'existent que corrélés, confrontés au cadre autoréférentiel que représente la proprioception et le sens du poids. La mémoire est faite de ces mouvements triangulés entre le moi, le corps en tant qu'objet ressenti et l'objet du souvenir vu, entendu ou touché et non d'un stockage enregistré et déposé dans une zone particulière du cerveau. Comme le cas de cette patiente de G. Deny et P. Camus cité par I. Rosenfield qui ne pouvait plus se remémorer le visage de ses enfants ou de son mari à moins de se frotter le corps de ses mains, ce qui permettait une réapparition fugace de leurs visages. Elle avait perdu le ressenti de son corps en tant que continuité et donc toutes les images mnésiques ne pouvaient réapparaître que dans les intermittences du resurgissement du cadre autoréférentiel provoqué par le fait de se toucher.

Damasio explique dans son livre « L'erreur de Descartes » qu'il en va de même pour le travail de l'émotion qui s'inscrit par référence à des marqueurs somatiques qui jalonnent les traces mnésiques.

Le danseur contemporain dans sa remise en question perpétuelle du cadre autoréférentiel dans ses «ateliers

de tisserand» d'une kinesthésie nomade change du même coup la perception qu'il a du monde et donc invente du geste, invente le monde, seul moyen par le travail de l'imaginaire et du sensible réuni de résister encore à l'usure de la répétition. Par ce travail il actualise son geste, se rapproche du réel et s'éloigne du fantasme qui ressemble comme deux gouttes d'eau à la vieillesse. Le danger serait de fixer une certaine image de soi-même et de ses mouvements sans saisir les fluctuations du monde en nous, d'où l'urgence alors que le corps avance dans l'âge, de redécouvrir ses nouvelles fleurs .

Le maître tisserand Dominique Dupuy nous a invité à tisser une première figure, assis dans les fauteuils de la salle, il nous a proposé de faire un geste de marionnettes avec les mains, puis il a lancé la navette qui nous a amené sur la scène où un travail sur le poids et la suspension a déjà creusé un écart sur la trame de nos sensations corporelles. Ce détissage, puis le métissage induit par le partage particulier de cet espace commun et des directions proposées nous a ensuite entraînés dans une danse qui s'est achevée par un retour à la position de départ, assis dans la salle et éprouvant à nouveau le geste des marionnettes. Nous n'étions plus les mêmes, les différences visibles et ressenties sur ce geste, la présence du poids, du fauteuil, la distance à notre propre main, l'immensité du territoire interne et la clarté de la présence aux autres, tout ceci mesurait l'écart creusé entre ces deux moments qui nous avait amenés à littéralement recomposer, retisser l'interprétation de ce geste. Cet écart entre la perception de soi et celle du monde, entre le sens du transfert du poids et le sens de l'orientation dans l'espace c'est bien celui-ci qu'il s'agit sans arrêt de reconstruire afin d'entendre et de réinterpréter les rythmes qui peuplent l'espace des galops lancinants de la temporalité.

Pénélope est soutenue dans ses créations par le désir d'Ulysse, les flèches d'Eros anticipent celles que le héros brandira contre les prétendants qui cernent son corps. Et justement comme nous l'indique Jean-Didier Vincent, la première hormone qui s'arrête de fonctionner correctement, c'est la dopamine qui est mise en branle dans le cortex au moment du désir. C'est donc le désir qui régule le circuit de la dopamine et son dérèglement nous ôte toute capacité d'adaptation à l'environnement; pour lui la vieillesse est « une faillite de la représentation (...), une crise de la subjectivité (...), un affaiblissement progressif du désir qui desserre les liens du corps et de l'espace extracorporel.(...). Le corps sécrète un environnement raréfié, rétréci et frieux, adapté à ses infirmités, comme un membre brisé s'enveloppe d'un plâtre pour éviter la souffrance. Le milieu appauvri désactive en retour le désir, l'entraînant dans un cercle vicieux...» Mais aussi : « Merveilleuse vieillesse, c'est dans le cours asséché de la rivière que l'on découvre des pierres précieuses. Dans un état central dont les fluctuations ne supportent plus les tempêtes, il persiste toujours assez de dopamine pour faire bouger les représentations accumulées dans nos souvenirs et assez de désir pour en jouir. Inégaux devant la vieillesse, il nous faut accepter l'idée que celle-ci se mérite : être l'enfant de soi-même.(...) Il reste à l'homme vieillissant une dernière ligne de défense : l'amour. A travers l'autre, il est encore possible à l'état central d'étendre ses limites et de fluctuer.»

Pénélope est une artiste qui vieillit magnifiquement dans l'ordre du désir et dans le retissage permanent de ce qui pourrait être les trames de sa perception, elle est dans la création perpétuelle de l'oeuvre. L'écart tensif marqué par la distance entre Pénélope et Ulysse est le moteur des flux qui invitent Eros, comme l'écart que l'on peut creuser entre le soi et le non soi, le poids

et le non-poids; la reconstruction du cadre autoréférentiel nous empêche ainsi de nous confondre avec le spectacle du monde, pour le réinventer afin qu'il ne disparaisse pas en nous.

La première altérité ne se joue pas avec l'Autre mais en nous dans les distances maintenues entre le sens de la proprioception et du poids et les autres sens tournés vers l'extérieur à qui ils donnent sens, c'est exactement ce que nous avons pu vivre dans l'atelier de Dominique Dupuy. Ces écarts intracorporels revisités par l'acte de danse sont l'envers exact des modes d'écarts que nous établissons avec les autres. On sait à quel point l'évaluation des distances physiques entre un individu et un autre est éminemment subjective et dépendante de la culture, et les états de corps que le danseur invente sont donc des propositions de partager autrement le territoire commun à un groupe. Chaque variation d'attitude posturale contient en elle même un mode politique qui ouvre ou ferme à une potentialité de gestes en confrontation avec l'accumulation des sédiments de gestes vécus par l'histoire de l'humanité que représente le corps. La danse contemporaine s'est ainsi toujours construite en tissant le fil d'Eros qui représente sa durée contre Thanatos, la répétition, dans l'atelier comme théâtre de ses noces.

Il semblerait aujourd'hui qu'à la tentation de la chair fraîche dans les compagnies (plus malléable et plus résistante à l'usure des tournées) se constitue un point de résistance qui redonnerait légitimité aux fleurs de l'âge et du sens; la technique et la virtuosité qui ne sont certes pas absentes de la danse contemporaine ne suffisent en tout cas pas à la définir. Une certaine érosion musculaire et physiologique, lorsqu'elle est soutenue par le désir et le retramage dont nous avons parlé, trouve une économie du dire, une transparence qui s'est défaite des voiles opaques de l'image donnant ainsi à voir, au delà

de cette image, l'architecture d'un imaginaire qui trouve dans ses limites physiques les leviers de son envol.

## Bibliographie.

Damasio R. « L'ERREUR DE DESCARTES »  
Editions Odile Jacob 1995

Edelman Gérald « BIOLOGIE DE LA CONSCIENCE »  
Editions Seuil-Points Paris 1994

Andrieu Bernard « LE CORPS DISPERSÉ »  
Editions L'Harmattan Paris 1993

Anzieu Didier « L'ÉPIDERME NOMADE ET LA PEAU PSYCHIQUE »  
Editions Apsygée Paris 1990

Straus Erwin « DU SENS DES SENS. »  
Editions Jérôme Millon Grenoble 1989

Rosenfield Israël « UNE ANATOMIE DE LA CONSCIENCE »  
Editions Flammarion Paris 1996

Vincent Jean-Didier  
« CASANOVA, LA CONTAGION DU PLAISIR »  
Editions Odile Jacob 1990

Merzenich, M.M., Recanzone, G. H., Jenkins, W.M., and Nudo, R.J. « HOW THE BRAIN FUNCTIONALLY REWIRES ITSELF », in Arbib, M.A., Robinson, J.A.: Natural and Atypical Parallel Computation, Mit-Press Cambridge, 1990, pp 177-210.

Ramachandran V.S. « PHANTOM LIMB, NEGLECT SYNDROMES, REPRESSED MEMORIES, AND FREUDIAN PSYCHOLOGY » in International Review of Neurobiology, vol 37, 1991, pp 291-333.

Reed Edward « AN OUTLINE OF A THEORY OF ACTION SYSTEMS »  
Journal of Motor Behavior, 1982, Vol. 14, N° 2, Pg 98-134.

### Laurence Louppe

Il est très important de signaler que la danse contemporaine naît à un moment où la répétitivité du geste surgit dans les modes de production industrielle et que le grand début de la réforme qui donne naissance à la danse contemporaine en Allemagne correspond à la mise en pratique des chaînes de montage. J'aime bien rappeler que Laban disait souvent qu'il pouvait détecter le métier que faisait les gens dans la rue à la partie en eux qui était mutilée par la répétition et donc, cette répétition n'inscrit pas un signe mais inscrit une absence. Je pense que le danseur contemporain devrait réfléchir là dessus car toute image reprise ou toute image arrêtée s'ouvre sur le néant, toute accumulation peut conduire au néant.

### Hubert Godard

C'est en effet très important on a souvent reproché à Laban lorsqu'il faisait de l'ergonomie de favoriser le taylorisme, alors que c'était l'inverse car il permettait aux ouvriers qui travaillaient sur les chaînes de montage, en sortant du répétitif pathogène, peut-être d'augmenter le rendement, mais surtout par la conscience corporelle de sortir du machinique et de devenir ainsi les sujets de leurs mouvements, ce qui ouvrait la possibilité de devenir dans cette distance créée avec la machine un sujet de

résistance possible à l'ordre du rendement. Rajouter de la perception ne pouvait changer l'exploitation de l'ouvrier mais certainement ralentir son aliénation. Dire l'inverse serait une vision totalement pessimiste de l'humanité.

## Anonyme

Il me semble qu'aujourd'hui, il y a une obsession de l'invention de l'image et pas de l'invention du geste et que l'on confond les deux.

## Hubert Godard

Israël Rosenfield dans son livre « *L'invention de la mémoire* » explique bien qu'il n'y a pas de lieu de stockage de la mémoire, de localisation cérébrale qui fonctionnerait comme l'outil informatique, et que l'image mentale n'est pas le rappel d'une image enregistrée mais la reconstruction à partir de traces mnésiques, par les mouvements de l'intersensorialité (les échos des sens entre eux), d'une figure qui se confronte à l'actuel. La perception comme énonciation de la figure dans cet écart est déjà un geste en soi, mais la reprise d'une image ou sa répétition à l'infini c'est à dire son arrêt, comme l'a dit Laurence, ne participe plus du geste. Une image n'existe que dans l'écart qu'elle représente avec une autre image, et les mouvements de la conscience chevauchent ces écarts pour créer son devenir-autre; l'arrêt de ces mouvements, la répétition, fige donc le destin de cette image qui tombe d'elle-même à moins que quelqu'un n'ait intérêt à la ramasser afin de figer certains mouvements comme les prétendants auraient bien voulu arrêter le tissage de Pénélope.

## Gildas Le Bayon

Je trouve que vous parlez de la mémoire et du corps d'une manière un peu paradoxale parce qu'au fond il est vrai qu'il y a sans cesse à réinventer le corps, à reprendre quelque chose mais le corps existe quand même comme base. Ce qui serait faux serait de penser que l'on acquiert un schéma corporel comme on construit une maison : quand c'est fait, c'est fini ça ne bouge plus mais il y a tout de même quelque chose qui existe dans le fond. Une idée de ce corps est donnée par le phénomène du membre fantôme puisque quand un sujet perd un membre accidentellement il conserve dans son schéma corporel l'existence de ce membre. Il peut même souffrir d'un membre qu'il n'a plus. Ma question serait de vous demander comment se situer par rapport à un point de vue relationnel, par rapport à une activité artistique non pas pour faire comme si rien n'existait - comme s'il n'y avait pas de mémoire - mais pour pouvoir incessamment déconstruire ce qui existe et reconstruire autre chose.

## Hubert Godard

Nous parlions à l'instant de tissage et défilage et c'est sûrement la chose essentielle. L'idée de schéma corporel a pu être un concept utile mais la notion souvent entendue d'ajustage du schéma corporel ne favorise pas l'expérience de danse et ne rend pas compte du savoir actuel, de même à la notion d'image du corps je préférerais l'idée d'image des gestes potentiels ou interdits qui façonnent les tensions, et donc la structure de cette image du corps. Le fond continu d'un individu, la base dont vous parlez s'inscrirait, certes sur des traces physiologiques, mais dont les mécanismes d'intensités significatives, plutôt que d'être liées à un schéma, serait de l'ordre

des fluctuations des matrices perceptives dépendantes du contexte et du sens élaboré dans les échanges avec ce contexte. V. S. Ramachandran a définitivement modifié la question du membre fantôme en guérissant, d'une manière rapide, des patients atteints de douleurs liées à cette pathologie par des artifices de miroirs qui permettraient de faire réapparaître ce membre en mouvement. Cette visualisation, en favorisant la reprise de l'image qui s'était fixée lors de l'événement traumatique, autorisait pour ces patients la renégociation du rapport créé entre le cadre autoréférentiel souffrant et l'arrêt du regard sur cette image. Il s'agirait plus ici d'une remise en mouvement du regard interprétant que d'une recombinaison du schéma corporel, vu la rapidité de la transformation. Ce qui nous ramène dans l'activité artistique à ce que vient de dire Laurence Louppe, se méfier de l'image reprise, afin de sauvegarder l'imaginaire qui nous préserve de la répétition.

## René Baget

Pour ma part je proposerais plutôt chiffrage et déchiffrage que construction et déconstruction. Il me semble que, pour qu'un corps existe dans un monde, il faut qu'il soit chiffré et qu'il soit dans un travail de déchiffrage et de déchiffrement de ce qui est chiffré. Chiffré dans le sens où la relation à la mère qui, sur ce corps ou sur cette peau marque, trace, un certain nombre de choses qui font énigme pour celui qui en est porteur, qui, en même temps, le construit dans son rapport au monde et lui permet de construire - dans cet écart, avec cette trace et ce qu'il construit comme signification par rapport à cette trace - son espace dans le rapport au monde.

Donc, je pense que c'est chiffrage - déchiffrage car je pense aussi qu'il y a un corps qui existe, il y a des traces qui sont marquées sur lesquelles on ne pourra pas revenir. Le travail est donc en permanence de retrouver et de faire varier les rapports à ces traces. C'est peut-être ça l'existence.

## Hubert Godard

Tout à fait, la mémoire n'est pas faite d'un stockage enregistré et physiquement localisé d'événements mais de traces déposées dont nous recomposons à chaque fois le sens. C'est ce processus de réinterprétation qui peut se trouver en panne et se fixer sur un sens qui ne fluctuerait plus en écho au mouvement du milieu.

La danse contemporaine ainsi provoque une nouvelle grille de lecture des relations intersubjectives en écoute, en opposition ou en questionnement des façons d'être, d'habiter l'espace du geste. L'écueil dans les pratiques du danseur pourrait être une trop grande attention portée à la subjectivité, au développement du sujet, de ses habiletés performantes, en dehors de toute actualité, comme si la mécanique corporelle, corps idéal immuable, traversait l'histoire sans en être perturbée et surtout autrement interprétée.

## René Baget

Quand vous dites sortir du sujet il me semble que c'est sortir d'une certaine idée subjectiviste du sujet. Donc c'est resituer la question subjective non plus du côté de l'individu séparé imaginativement mais dans les liens qu'il tisse dans sa façon d'être dans le rapport à l'autre et au monde. Donc pour moi ce serait revenir à positionner justement la position du sujet.

## Hubert Godard

La construction du cadre autoréférentiel, de la proprioception, l'apprentissage des habiletés motrices, posent cette question dès le départ, dans la mesure où il n'y a pas de mouvements fondamentaux (plus petites unités motrices communes d'une mécanique estimée constante et qu'il s'agirait d'acquérir), mais des gestes fondateurs qui se confrontent d'emblée au sens, à la valeur affective et symbolique d'échange dans un contexte donné. Ce devenir darwinien du geste ne s'accommode pas toujours des tendances hypersubjectives que l'on peut rencontrer.

## Laurence Louppe

Il me semble que c'est important car aujourd'hui une des dérives de la danse contemporaine c'est de peut être trop travailler sur l'exploitation du capital émotionnel du sujet. En particulier dans ce que l'on appelle l'improvisation et donc, de tirer de ce qui serait un stockage de mémoire affective plus ou moins fantasmé de la part de ceux qui l'exploitent en capital d'images, un capital d'imaginaire. C'est déjà très dangereux sur le plan des processus, sur le plan esthétique, et cela donne lieu à des constructions qui sont de l'ordre de l'effet et souvent de la référence. Cunningham nous dit que dès que l'on sent quelque chose c'est déjà plus ou moins une association qui est déjà fixée. A travers ce que l'on croit être la subjectivité donc une invention, on voit un nivellement de l'invention au travers de la répétition des références.