

Perception de l'espace et dévoilement de la sensorialité du spectateur

« Danser l'espace, c'est déployer sa naissance en mouvements, entre des êtres et des choses, entre le monde et soi. Chercher une épaisseur, toucher des aspérités, mordre la vie. Stimulé par quelque pratique exploratoire un corps devient dansant. Ni tout à fait nomade, ni tout à fait sédentaire¹ ».

Jean-François PIRSON

Saisir le paysage urbain

L'espace, ce hors-moi, c'est le monde, c'est l'extériorité qui permet l'expression de mon intériorité. Danser l'espace, c'est donner matière et tension au flux du mouvement, danser dans l'espace, c'est s'y inscrire. Le chorégraphe écrit l'espace de la danse, le danseur l'interprète, le spectateur le perçoit, le lit, le ressent. Dans la proposition des chorégraphes Martin Chaput et Martial Chazalon de la Compagnie « Projet In Situ » pour « Tu Vois ce que je veux Dire ? » à Lyon (Biennale 2008), c'est à la perte de l'espace extérieur et à l'exploration progressive de son espace intérieur que le spectateur va être convié². En proposant un parcours chorégraphique dans la ville et *in situ*, dans l'ici et le maintenant, ils radicalisent la position et la posture du spectateur en lui proposant une pratique exploratoire afin de saisir, à travers le paysage urbain, sa propre corporéité. Ici, l'invisible est d'emblée situé; le spectateur dont les yeux sont bandés est mis en situation de déployer son imaginaire en se laissant imprégner par les diverses expériences sensorielles qui lui sont proposées. Rien ne ressemble à de la danse, rien ne ressemble à un espace spectaculaire. Le quotidien et le réel sont au cœur de la proposition. Mais c'est pourtant dans cette exploration que vont se nouer des sensations, des perceptions et des représentations qui feront advenir la très forte et pleine expérience de soi, sensation d'exister, sensation de mordre la vie comme le dit Jean-François Pirson.

Après une présentation de ce projet, nous suivrons le cheminement perceptif du spectateur qui résonne alors comme un chemin initiatique vers sa corporéité. La proposition des chorégraphes met en scène deux rôles principaux : un guide et un spectateur. Le guide fait « visiter » à une personne « spectatrice » qui a les yeux bandés le quartier de la Guillotière à Lyon 7^{ème}. Le « spectateur » s'est inscrit à cette proposition à la Biennale de la Danse. Deux cent quarante personnes spectatrices ont pu participer sur les 6 journées prévues. Plus de cent guides se sont mobilisés. Chacun des parcours emprunté par le duo guide / spectateur est minutieusement écrit dans le temps et l'espace. Il permet au spectateur d'expérimenter la ville comme autant d'étapes vers son intériorité : se bander les yeux, faire

¹ Jean François PIRSON, « Comme une danse », dans *Les carnets du paysage*, N°13&14, Actes Sud. 2007. p. 289

²Film de 9 minutes disponible sur le site d'ARTE : <http://www.arte.tv/fr/Videos-sur-ARTE-TV/2151166,CmC=2227540.html>

connaissance avec son guide, aborder la technique de guidage, sortir dans la rue, marcher, entrer chez un commerçant, monter dans un appartement pour y rencontrer un habitant, marcher seul dans un espace herbeux, être guidé par une personne non-voyante, puis danser avec un danseur professionnel autour d'une proposition. Enfin, parler de cette expérience à un écrivain qui reçoit cette parole et en fera un texte. Le spectateur enlève son bandeau, deux à trois heures se sont écoulées. Il voit son guide pour la première fois.

Dans cette expérience qui est à la fois sociale, psychologique, émotionnelle et relationnelle, le spectateur est mis directement au travail. Alors, par quel cheminement extérieur/intérieur est-il conduit à vivre, à ressentir et à construire l'espace dansé ? Comment les spectateurs ont-ils investi cette proposition ? Quelles résonances a-t-elle eu pour eux sur le moment même et plus tardivement ? Leur rapport à la danse, au spectacle de danse en est-il changé ? À quel moment de l'expérience la perception de l'espace dansé arrive-t-il ? Comment les spectateurs ressentent-ils le rythme, les élans, les suspensions, les rebonds, tous actes du bonheur de danser ? Ce début d'étude m'a amenée à interroger des spectateurs, des guides, les chorégraphes et à réaliser une observation participante en expérimentant le rôle de guide. Mon travail explore d'abord le chemin d'accès à une nouvelle perception, puis l'entrée – ou non – en danse et enfin la verbalisation de l'expérience dans la parole recueillie par un écrivain comme l'expression finale du spectateur dans son retour au monde social. Dans une dernière étape, nous soulèverons les questions que pose cette proposition.

Le parcours « entraîne³ » le spectateur, par des pertes successives, à se retourner sur lui-même pour entrer dans son corps à travers l'émergence progressive d'une sensorialité et d'une conscience « extraordinaires » qui l'amènent à recevoir la danse du danseur dans son corps propre⁴.

Perdre la vue... « Sentir les couleurs du noir »⁵.

En se bandant les yeux, acte fort, puissant, que le spectateur réalise lui-même, se passe le premier événement pour lui. Tout à coup, en un seul geste, il est privé du contrôle qu'il a l'habitude d'exercer sur lui-même et sur son environnement et est livré à l'autre, le guide, son guide en qui il devra déposer le plus rapidement possible la plus grande confiance. La suppression du regard comme perception supérieure du monde – sens premier au sens neurophysiologique – permet immédiatement une descente sensorielle sur l'ouïe puis l'odorat et enfin, et surtout dans le cas de la danse la proprioception et le sens kinesthésique. Le mimétisme, la recherche de soi dans le regard de l'autre n'est plus possible. Même s'il reste parfois une accroche cognitive aux lieux, le niveau perceptif

³ Selon les deux sens du verbe « entraîner » comme emmener vers et s'entraîner comme une répétition, un « entraînement à ».

⁴ Alain BERTHOZ et Jean-Luc PETIT, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris : Odile Jacob, 2006, p.179.

⁵ Toutes les citations sans auteur sont des phrases de spectateurs écrites ou recueillies en fin de parcours chorégraphique ou en entretien.

descend⁶. Les repères imagés se perdent sauf pour le spectateur lyonnais qui fera en sorte, quelquefois, pendant tout ou une grande partie du parcours, de se reconnaître, de reconnaître les indices, odeurs ou bruits, qui lui permettront de déduire où il est, voire de s'orienter. Ne pas se perdre, contrôler, maîtriser pour réussir le parcours. Pour cette catégorie de spectateurs, il va être difficile et parfois même impossible de lâcher prise et d'entrer dans un imaginaire tant que la ville sera présente au niveau cognitif et non sensoriel. Souvent, la notion de réussite ou de jeu – savoir où l'on est – est associée au plaisir de l'expérience. Le spectateur reste alors dans le paradigme cognitif : reconnaître / re-connaître, c'est réussir. Une autre catégorie de spectateurs se mettra, plus ou moins rapidement, au niveau sensoriel et effectuera cette bascule qui permettra d'accéder à la proposition chorégraphique dans toute sa dimension phénoménologique. C'est alors un mouvement paradoxal qui se réalise : en perdant simplement un des sens, la vue, le monde social est oublié et du même coup le regard que l'on pose sur nous-mêmes, tout en plongeant dans une sensorialité en quelque sorte exacerbée ! Un sentiment de grande liberté en naît, grisant, « tripant »⁷, associé à une joie profonde, à un enthousiasme inaltérable. C'est comme si la personne renouait avec des sentiments d'existence très profonds. « Un espace immense de liberté. Dans le noir, qui progressivement devient gris, j'ai perdu tout préjugé. La confiance qui s'établit très vite nous offre un nouveau champ de perception, de liberté puis d'expression. Cette expérience est magnifique ».

... Et gagner une relation

Simultanément, la relation tactile s'élabore par le contact très technique du guidage par le coude. Immédiatement, une relation de proximité s'établit. L'usage du tutoiement est fréquent qui redevient immédiatement vouvoiement lorsque le bandeau est enlevé. L'imaginaire est souvent placé dans le timbre de voix du guide. Le spectateur peut alors percevoir de la sensualité entre ce toucher et cette projection mentale dans la voix du guide. En confondant sensorialité et sensualité il touche au désir... Cette relation par une technique de guidage répertoriée, va permettre que s'instaure entre deux personnes d'âge ou de sexe différents, une relation de protection de la part du guide – responsabilité, maternage – et de confiance du spectateur. Être digne de confiance, faire confiance, telle est la règle du jeu. Le lien qui se crée par les kinesthéses⁸, permet de sortir presque immédiatement du monde social. Ainsi, les nombreuses rencontres en forme d'intermédiaires, vécues par le spectateur tout au long du parcours – rencontre avec un commerçant, rencontre avec un habitant, rencontre guidage avec un non-voyant, rencontre aléatoire de la rue – lui permettent de lâcher progressivement ses certitudes. À l'image du chaos extérieur qu'il vit, s'installe un chaos interne dans lequel il va finir par trouver un

⁶ Au sens neurophysiologique du terme, il s'agit d'une descente dans les étages sensoriels du développement ontogénétique, la vue et le toucher en étant les deux pôles, le toucher se développant en premier, la vue en dernier.

⁷ Parole de spectateur.

⁸ « Les boucles sensori-motrices sont des trajets nerveux qui ne tiennent plus séparés les aspects moteurs et sensoriels », Alain BERTHOZ et Jean-Luc PETIT, *Phénoménologie et physiologie de l'action*, Paris : Odile Jacob, 2006, p.169

équilibre personnel. « La création d'incertitude fait sortir de soi⁹ ». C'est comme si l'accès à l'inconnu et à l'imprévisible était ouvert et en même temps confortable car accompagné.

Trouver l'horizontalité, renforcer la relation

L'espace choisi par les chorégraphes explore une zone très urbanisée puis au fil du temps s'enfonce vers un paysage déserté, peu de commerce, ancienne caserne, chemin herbeux, pour terminer dans un bâtiment désaffecté à l'intérieur duquel, dans une grande salle, va se dérouler la danse, interpellant la physicalité du spectateur. L'espace parcouru et les lieux traversés dessinent en même temps une cartographie réelle dans la ville et une cartographie interne de son accès à son intériorité. En cela, ils lui dévoilent, parfois avec surprise, un nouvel état d'être plus écoutant, plus sensible... il se découvre autre. « Je n'aurais pas pensé que je puisse sentir tant de choses différentes...¹⁰ » La prégnance de la sensation d'horizontalité évoquée par les spectateurs : sensation des pieds au sol, des différents revêtements de sol, rue, bruit des voitures qui arrivent horizontalement sur eux (le son aide à percevoir l'espace), renforce le jeu relationnel car l'accent sur l'axe horizontal du corps ainsi que la tenue par le coude comme articulation de reliance neutre, forme l'axe par lequel se construit la communication¹¹. « Tout est découverte et on découvre ensemble » ; « On s'oublie pour être en lien avec l'autre » ; « le lâcher prise se fait *naturellement* ». Tout au long du parcours, le spectateur n'est lâché qu'une fois et, seulement s'il le désire, dans un espace herbeux d'une centaine de mètres à parcourir qui lui donne confiance, lui permet de jouer, le met face à d'autres sensations proprioceptives et kinesthésiques, avant d'être remis entre les mains d'un autre guide non voyant cette fois... ce qui constitue une étape supplémentaire dans la descente vers le noir.

Un nouveau temps circulaire

Le temps réel, horaire, séquentiel, laisse progressivement la place à l'activité contemplative chez le commerçant, chez l'habitant pour devenir un temps vécu dans la séquence de danse.

Le temps quotidien laisse la place au temps irréel, gratuit, intemporel. La conscience est déplacée, le temps se dilate. Du temps linéaire à une temporalité circulaire, un temps boule se constitue, masse dans lequel le rythme est présent, dans la marche, dans la succession de séquences, puis dans la danse. Du coup le rythme avec ses accélérations, suspensions, rebonds devient premier. « Grâce à vous, je suis partie en week end de trois jours »

En perdant la vue et donc la notion des distances, de l'orientation et du contrôle sur le monde, le temps s'est dénaturé, à la fois étiré et paradoxalement condensé. Étiré parce que la temporalité n'existe plus : les interrogations sont liées exclusivement à l'espace. Le temps est devenu une parenthèse. Condensé parce que l'intensité de la conscience des sensations donne corps au temps. L'autre donnée perceptive temporelle est liée à la relation au guide : ce qui est important et fort, c'est la relation immédiate et la

⁹ Parole de spectateur.

¹⁰ Parole de spectateur.

¹¹ Bonnie BAINBRIDGE COHEN : *Sentir, ressentir et agir*, Bruxelles : Edition Contredanse, 2002 p. 24-33.

synchronisation avec l'autre. S'oublier soi, se donner et recevoir fait qu'on oublie le temps extérieur pour fusionner : « le plus fort, c'est la synchronisation de la respiration ».

Et enfin, accéder à la corporéité, accéder à la danse

S'asseoir d'abord – deux heures se sont écoulées dans le noir –, ressentir le lieu, enlever ses chaussures, sa veste... Déshabillage.. Arrivée au corps. Le guide explique qu'il va laisser la place à quelqu'un d'autre mais ceci est une expérience connue. Le spectateur est en confiance, il s'attend à une expérience de plus. Il découvre alors que la parole n'est plus de mise et une grande rupture se produit. Privé de parole, c'est la descente vers la communication non verbale et le corps dansant. « J'ai cherché ce qu'on attendait de moi », ou « quand j'ai compris ce qu'on attendait de moi ». Quittant le verbe, il accède à sa corporéité. Et va accueillir celle du danseur. À la croisée de la perte du temps, de l'espace et de sa propre chair - kinesthésie et proprioceptivité exacerbées -, il va mettre en jeu son imaginaire corporel dans le silence et recevoir la danse du danseur, écrite en composition instantanée, dans son corps propre¹², trouver sa propre danse et aller vers un duo dans lequel l'écoute kinesthésique est première.

Jean-Luc Nancy et Mathilde Monnier¹³ décrivent ce que la danse produit alors...

JLN : En somme, tout se passerait entre enfouissement et envol : ni l'un, ni l'autre mais une tension entre les deux. Une façon d'être strictement au monde sans disparaître ni sous la terre ni dans le ciel... ni devenir poussière ni devenir esprit... Devenir un « corps glorieux », c'est-à-dire un corps dont la corporéité s'éclaire d'elle-même, s'irradie d'elle-même, ici et maintenant.

...La danse ferait « être au monde » de la manière la plus stricte : juste au monde.

MM : avoir l'expérience de la terre sous les pieds, et l'avoir compris dans tout son corps est un des accès fondamentaux à l'appréhension du mouvement et à son intelligibilité.

Une spectatrice s'exprime par écrit ainsi: «.. l'écoute de son corps et des codes non verbaux. L'occasion incroyable de danser en duo sur scène avec un professionnel qu'on ne voit pas.. quand on n'est pas danseur, c'est grisant ! L'espace réinventé, démesuré.. Merci..., Béatrice, 52 ans, non-danseuse et ravie ! ».

La poésie ou l'accès à une transcendance

L'accès à cet autre espace-temps permet alors l'accès à une sensorialité qui transcende l'expérience et transporte la personne dans un ailleurs. « c'est extraordinaire, on ne s'attend pas à ça » « ça ne va pas nous chercher aussi loin » « la création d'incertitude fait sortir de soi » « c'est une

¹² « Le corps propre c'est le lieu de la double appartenance, ce statut d'être à la fois objet et intérieurement animé ... Le corps que je suis est le corps où règne le sentant, le percevant, le connaissant ». A. BERTHOZ et J.-L. PETIT, *op. cit.* p. 201

¹³ Jean-Luc NANCY et Mathilde MONNIER, *Allitérations, conversations sur la danse*, Editions Galilée, 2005, p.22.

libération » Derrière le *ça* les mots n'arrivent plus. « L'art s'attaque au problème de créer des réalités... ce qui compte c'est la séquence infinie des réalités »¹⁴ Ainsi, plus le spectateur s'engage, se lâche dans sa sensorialité plus il se crée de réalités possibles. « Moi c'est comme un p'tit nuage, après on n'a pas trop envie de redescendre. » « Moments d'échanges, de communion, de danse inoubliables. Surtout ne changez rien. » « Très, Très, Très, Très beau projet !!! Drôle de parenthèse ! Merci¹⁵ ».

Enfin, parler de son vécu à un écrivain...

De nombreux spectateurs font le choix de ne quitter leur bandeau qu'après la prise de parole. C'est un moment qui semble anodin, qui permet le retour au monde social, qui fait la transition avec le retour à la vue. C'est un moment de dépose. C'est un moment où tout le traversé arrive à la conscience. En cela, la proposition chorégraphique est complète car elle ne laisse pas le spectateur suspendu dans le noir inconscient de l'expérience. Elle permet de la vivre pleinement. D'où l'enthousiasme des nombreux messages laissés au mur de la salle, puis des courriels reçus par les chorégraphes. Une matière importante qui servira par la suite à une installation et un livre.

En plaçant la relation duelle au centre de la proposition artistique, les chorégraphes ne donnent-ils pas le pouvoir au sujet en stimulant sa sensorialité jusqu'à sa sensualité, et ainsi son désir ? Le pulsionnel contrôlé par le cadre très écrit de la proposition chorégraphique, permet au spectateur de ressentir une immense liberté intérieure, il en est lui-même très surpris. Être surpris par une proposition artistique et l'accueillir avec bonheur n'est-ce pas le symbole d'une proposition réussie ? L'impact psychologique se situerait peut-être ici dans cette confrontation à une profonde expérience de soi par le corps, à une révélation du corps pour certains. Car la danse peut réveiller un « corps mémoire ¹⁶ ». Le partage s'organise à partir du corps et à travers le corps. Mémoire du bain sonore utérin, ici le noir sonore de l'expérience, fusion respiratoire avec le guide et le danseur, vécu archaïque de la fusion, rythme des battements du cœur maternel, ici rythme vécu dans la marche puis dans la danse avec le danseur, et l'on retrouve le fondement anthropologique de la danse comme culture de l'oralité : une transmission de corps à corps, un apprendre par corps. Ainsi, l'expérience peut-elle être lue comme un retour à un soi premier pour le revivifier, le régénérer et résonner au soi organique. Du point de vue du spectateur, son corps lui apparaît non comme une entité isolée mais totalement immergée dans un monde phénoménal, empli d'autres sujets et objets qui lui permettent de sentir et de construire en l'incorporant, l'espace dansé. Il est en même temps, seul dans son expérience et relié. L'espace dansé est, là, l'espace vécu par le spectateur.

Dans cette proposition in-situ, le spectateur ne devient pas acteur, il est d'emblée pensé comme tel : « on ne subit pas le spectacle »; Consentir, ressentir, se laisser envahir par ses émotions. Au lieu de penser le spectacle reçu à l'extérieur de lui, il le crée, il se le crée. En vivant une expérience qui le transcende, il accède à un au-delà impensé que seul permet l'art et plus encore l'art contemporain qui

¹⁴ Daniel SIBONY, *Création, essai sur l'art contemporain*, Paris : Le Seuil, 2005, p.11.

¹⁵ Paroles de spectateurs.

¹⁶ France SCHOTT-BILLMANN, *Le besoin de danser*, Paris, Odile JACOB, 2000.

pense « l'inter-action » œuvre-regardeur tel que le définit Daniel Sibony¹⁷. Il fait ainsi acte de participation. La proposition se place dans une posture politique contraire à ce que Bernard Stiegler¹⁸ appelle « l'appareillage machinique de la quasi-totalité des formes d'expression symbolique et sensible » même si la danse contemporaine est moins sujette à devenir bien de consommation. Ici, il n'y a qu'à vivre au sens d'exister, « c'est-à-dire à *la fois* penser et œuvrer¹⁹ ». On n'est pas dans une danse qui projette un corps idéal, un corps maîtrisé, discipliné, dressé, un corps irréel qui deviendrait objet de désir et obligerait à de nombreuses consommations pour tenter de l'atteindre. Or, nous dit Stiegler, « La question de la participation est primordiale parce qu'une œuvre sans public ne peut pas être une œuvre, tandis qu'un public sans œuvre ne peut pas se constituer : c'est cette relation qui œuvre, c'est-à-dire qui ouvre. » La réception d'une œuvre est un travail. C'est un don. Et ici, la relation est première. Elle est le premier postulat chorégraphique décliné en relation à soi, aux guides, au danseur, et enfin à un soi premier : le corps dansant.

Cette expérience évoque donc la notion de système en tant qu'unité globale organisée d'interrelations entre éléments, actions ou individus²⁰. Elle n'existe que par les liens qui sont organisés minutieusement par les chorégraphes. En cela, elle est puissamment politique, et redessine les relations entre les gens, les faisant passer par leur sensorialité et gommant leur identité sociale.

L'ensemble de ces lectures, organisation d'un réseau de relations horizontales, participation active, œuvre qui ouvre à soi, à l'autre, au monde, ne permettent-ils pas de penser la proposition comme « écologique²¹ » au sens d'une relation non hiérarchisée en réseau entre des acteurs, à dimension humaine et contextualisée²². Cette danse prend vie uniquement dans le système (Marseille, Montréal, Lyon, Paris, Londres...) dans lequel elle est plongée et par lequel elle est nourrie. Et, c'est en cela qu'elle nourrit peut-être si profondément ceux qui y ont participé.

¹⁷ D. SIBONY, *op. cit.* p. 56

¹⁸ B. STIEGLER, *De la misère symbolique 2*, Paris : Galilée, 2005. p. 30.

¹⁹ B. STIEGLER, *Ibid.*

²⁰ Marius MUKUNGU KAKANGU, *Vocabulaire de la complexité*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 434.

²¹ Marius MUKUNGU KAKANGU, *Ibid.* p. 434.

²² Gregory BATESON, *Vers une écologie de l'esprit*, Paris : Le Seuil, (1977), 1995.