

# Rencontre avec La danse de Pièze

**Christine Roquet**

DANS **CORPS 2009/2 n° 7**, PAGES 45 À 50

ÉDITIONS **DILECTA**

ISSN 1954-1228

DOI 10.3917/corp.007.0045

Date de mise en ligne : 01/02/2010

Article disponible en ligne à l'adresse

<https://shs.cairn.info/revue-corps-dilecta-2009-2-page-45?lang=fr>



Découvrir le sommaire de ce numéro, suivre la revue par email, s'abonner...  
Scannez ce QR Code pour accéder à la page de ce numéro sur Cairn.info.



**Distribution électronique Cairn.info pour Dilecta.**

Vous avez l'autorisation de reproduire cet article dans les limites des conditions d'utilisation de Cairn.info ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Détails et conditions sur [cairn.info/copyright](http://cairn.info/copyright).

Sauf dispositions légales contraires, les usages numériques à des fins pédagogiques des présentes ressources sont soumises à l'autorisation de l'Éditeur ou, le cas échéant, de l'organisme de gestion collective habilité à cet effet. Il en est ainsi notamment en France avec le CFC qui est l'organisme agréé en la matière.

(LIRE)

## RENCONTRE AVEC LA DANSE DE PIÈZE

Christine Roquet

« **J**E CROIS QUE LA PARTICULARITÉ DE LA DANSE FRANÇAISE réside pour nous [en Finlande] dans le fait qu'il y a toujours une émotion des relations humaines [...] Les Français, et je crois que c'est une vraie particularité, ont toujours des relations entre eux. S'il y a deux personnages, ils ont quelque chose à dire ensemble » (Metsalampi, 2005 : 189).

Dans mon chemin de spectatrice française regardant, observant, sondant et pratiquant « la danse française », cette parole de spectatrice étrangère m'enjoint aujourd'hui à interroger à nouveau la danse. Si l'une des particularités de « la danse française » – fort mal nommée tant elle est plurielle et souvent interprétée par des artistes étrangers – est de donner à percevoir la richesse, la complexité de l'interaction humaine, qu'ont donc à dire les danseurs ou plutôt à *faire* ensemble sur scène ? Que font ceux qui dansent, mais que fait également celui qui les regarde ? Pour celui (celle) qui regarde la danse, les échanges sensori-moteurs entre corporéités dansantes sur scène viennent interroger sa propre manière d'envisager la rencontre intercorporelle.

Mais ces échanges font également écho, affirment, infirment, détournent et peut-être subvertissent les manières d'être-avec proposées/imposées par un contexte culturel et social. Au constat de Katerina Metsalampi, il faudrait donc poser cette question : comment la danse contemporaine française tente-t-elle d'« inventer de la relation » ? À cette vaste interrogation, on ne peut répondre de manière exhaustive. Nous tenterons plutôt ici d'examiner en quoi une œuvre précise, *La Danse de Pièze* des chorégraphes Héra Fattoumi et Éric Lamoureux, dansée par Hafiz Dhaou et Moustapha Ziane (2007), nous donne à percevoir une rencontre d'un certain type et comment cette rencontre, pour le spectateur, peut ouvrir le champ infini du sens.

### HISTOIRE DE PIÈZE

Toute « œuvre » de danse présente la spécificité de ne pas répondre véritablement aux critères de définition de ce que l'on entend habituellement sous ce terme : inscription, clôture, permanence, possible répétition. « La pièce chorégraphique contemporaine, un peu ou beaucoup, explicitement ou implicitement, ne connaît pas d'état stable ou strictement réitérable. Il n'y a pas de coupure nette entre "l'histoire de production" et l'œuvre finie, il n'y a que des états successifs ou simultanés de l'œuvre » (Ginot, 2006 : 32).

À ce titre, nous pouvons considérer *La Danse de Pièze* comme un duo emblématique. En effet, une première pièce chorégraphique de 2004, *Zones sensibles 2*, dansée par Moustapha Ziane et Anne Foucher, constitue en quelque sorte la source de *Pièze (unité de pression)*, duo masculin conçu en 2006 qui constitue lui-même la matrice de *La Danse de Pièze* (2007).

*Zones sensibles 2* se donnait à voir comme l'expérimentation d'un dispositif interactif proposé par le collectif Woudi-Tat. Grâce à un système de conduction électrique, le *touchemoilophone*, les jeux de contacts, d'appuis entre les deux interprètes, dans l'espace réduit d'un sol grillagé, faisaient naître des sons électroacoustiques. La musique résultait en quelque sorte de la danse. Dans *Zones sensibles 2*, la prégnance du dispositif proposé par Woudi-Tat est très forte ; la proposition « le mouvement crée le son » est d'une lisibilité parfaite et, par ailleurs, une partie seulement de la pièce est consacrée au duo dansé, la seconde faisant l'objet d'une performance de Woudi-Tat.

Avec *Pièze (unité de pression)*, s'amorce un recentrement sur le couple de danseurs. Un tapis de danse recouvert d'une peinture conductrice a remplacé le sol grillagé ; l'échange de mouvements entre les deux interprètes reste l'unique générateur de sons. Les chorégraphes ont également fait appel au vidéaste Benjamin Silvestre qui propose des images projetées sur des surfaces imaginées par le scénographe Frédéric Casanova. En 2007, *La Danse de Pièze* – troisième duo ou bien troisième étape d'une même œuvre ? – se présente comme l'épure de *Pièze (unité de pression)*. Plus d'images, plus d'écrans, plus de dispositifs interactifs, seul demeure le tapis cuivré, trace mémorielle du duo précédent. Éric Lamoureux, derrière son pupitre électronique, suit le déroulement de la danse et introduit de nouvelles « matières sonores » à quelques moments choisis. Le spectacle est prévu pour des salles à jauge réduite, le public est donc proche du plateau. Le noir se fait dans la salle. Une rangée lumineuse en fond de scène va baigner l'espace de représentation. Les danseurs apparaissent en silence.

### QUEL(S) CORPS ? QUEL(S) GESTE(S) ?

Entre en scène un homme, puis un second. Immédiatement « hommes » ; corps denses, athlétiques s'il en est. Le noir absolu des trois murs, allié à la spécificité de l'éclairage, met en valeur la couleur chair des corps. La peau et ses reliefs : tel est notre premier contact de spectateur avec *La Danse de Pièze*. Des corps athlétiques des deux danseurs, le regard du spectateur ne reçoit, en premier lieu, que le muscle qui travaille la forme. Tout au long du duo, le modelé de leurs corps est comme sculpté par la lumière, rendant énigmatique l'unique moment où ils disparaissent sous le tapis de sol.

Mais précisément, alors que « c'est la pose qui fait le nu » (Jullien, 2005 : 57), les danseurs se mettent en mouvement et vont échafauder une première figure de l'échange. De forme triangulaire de deux corps en appui/contre-appui, elle symbolise la lutte. *La Danse de Pièze* va conserver ce qui faisait le cœur de *Pièze (unité de pression)* : l'exploration de diverses manières de *presser* le corps de l'autre. Appuyer, comprimer, pousser, maintenir, c'est-à-dire s'opposer en acte à ce qui fait résistance : il ne s'agit jamais d'abandonner son poids, mais d'exercer une force. C'est seulement en amplifiant la force gravitationnelle en direction du sol que l'on peut, en lutte comme ici, plaquer son partenaire au sol. On remarque aisément dans la danse de *Pièze* (les deux versions confondues) une dominance des actions de base reposant sur un rapport direct (concentrique) à l'espace, telles que presser/tapoter/frapper et il existe peu ou pas d'actions engageant un rapport flexible à l'espace environnant comme flotter/tordre/voleter (Laban : 1947).

Il demeure dans les gestes de *La Danse de Pièze* quelque chose de la force nécessaire à faire naître le son avec le *touchemoilophone* ; la trace du dispositif demeure encore présente dans les gestes des danseurs. « Nous avons encore tendance à nous appuyer sur la mémoire de ce que nous faisons avec le dispositif, le travail est encore trop frais, il faut continuer, en fait c'est une nouvelle expérience », déclarent les danseurs lors d'un entretien. Ils soulignent que ce que perçoivent les spectateurs est toujours l'étape d'une œuvre en mutation. Le travail des extrémités est fortement relié à l'axe central et assez peu à l'espace environnant : probablement l'emprise du dispositif a marqué les gestes. En effet, hormis par le contact du bout des doigts, c'est avec la plus grande force qu'il fallait presser le corps de l'autre et pour le partenaire, c'est avec endurance qu'il fallait supporter la pression.

Par ailleurs, pour les danseurs, le geste de presser ne concerne pas seulement le partenaire, mais également leur relation avec le sol ; cette seconde action étant la condition de possibilité de la première. Dans *Pièze* (étant entendu que cette appellation générique inclut les deux versions de *Pièze (unité de pression)* et de *La Danse de Pièze*), la géographie des appuis au sol est explorée dans toute sa diversité. Les pieds, mais aussi la tête, les mains, le buste, le flanc du corps pressent le sol. De même, différentes zones corporelles se retrouvent en appui sur le partenaire : le bassin, une épaule, le ventre, un pied. Le fait de voyager dans les niveaux bas et moyens de l'espace, ainsi que cette diversité géographique, pourraient permettre de rapprocher les deux danseurs des duos de contact improvisation.

Toutefois, lors de ces dialogues pondéraux, les mouvements de transfert de poids s'échangent dans une fluidité incessante, sans appel à la force musculaire, alors que l'action forte de presser entraîne ici chez les danseurs des arrêts dus à la concentration d'énergie cinétique. Ces tensions immobiles permettent au spectateur de percevoir l'inscription de figures-repères qui pourront être localisées d'une version à l'autre. Équilibrer des forces, maintenir des tensions... En appui/contre appui, les danseurs créent des figures architecturales en tension, aux lignes définies, puis lâchent ce flux tendu pour des déplacements rapides : roulades, « révoltades ». Il s'agit le plus souvent de se déplacer près du sol, d'abaisser le centre de gravité du corps pour avoir la force de presser/résister, de soulever l'autre, de l'entraîner dans la dépense. Porter à quatre appuis, porter son partenaire accroché par un pied, porter l'autre la main sous sa nuque dans une figure de *Piéta* renversée... Le partenaire toujours en mouvement (ondulation, déplacement, balancement) apporte une vibration à ces figures du *porté*. Il faut noter, dans ce duo, la mise en valeur de ce que l'on peut appeler les « zones d'ombre » du corps : la nuque, le ventre, l'aisselle ; zones corporelles dont le contact est le plus souvent soigneusement évité, dans la vie courante comme lors des ateliers de danse. Avec ce geste de contact de la nuque, on retrouve ici l'un des marqueurs de l'écriture chorégraphique des « Fatlam ».

Mais c'est également sous le signe du ludique et de l'humour que *Pièze* se donne à voir. Lors de la séquence dite « des mesures », ça n'est pas sans ironie que les corps canoniques des interprètes se mesurent eux-mêmes à l'empan et mesurent le corps de l'autre ou l'espace au sol. Plus tard, le jeu consistera à chercher à éviter le contact des doigts du partenaire par la mise en retrait de la partie corporelle visée ; jeu qui fera naître entre les interprètes une zone d'espace péricorporelle dont l'intimité est ainsi dévoilée. Lors de ces moments ludiques, des sourires viennent parfois éclairer les visages des danseurs jusque-là empreints de sérieux et de gravité. L'espace rectangulaire délimité par le tapis tient alors davantage de l'aire de jeu que du ring.

## DU GESTUEL AU SENSUEL

Rappelons que c'est le concept d'« homosensualité », dû à Malek Chebel, qui a inspiré ici Héla Fattoumi et Éric Lamoureux, tout comme il les a guidés dans le choix de deux interprètes maghrébins. La plupart des discours critiques ont repris cette idée d'« homosensualité », mais nul ne semble s'être interrogé sur ce qu'il en était du « sensuel » dans ce duo. Durant la séquence que nous pourrions nommer « dialogue des aisselles », les danseurs debout les bras levés frottent doucement leur flanc l'un contre l'autre sans échanger un regard ; lors de la même scène dans *Zones sensibles 2*, Anne Foucher et Moustapha Ziane échangent des regards. Sont-ce ces regards, apportant une coloration affective à l'échange, qui permettent au spectateur d'envisager cet échange comme sensuel ? Dans quelle mesure entre en ligne de compte le fait que cet échange de regards ait lieu entre une femme et un homme ? Ou bien, au contraire, le respect d'une certaine distance entre Moustapha et Hafiz serait cela même qui fabrique pour le spectateur de la sensualité ?

C'est bien celui qui regarde qui va catégoriser le geste perçu comme sensuel ou non. Le spectateur arrive à la représentation pétri de certaines attentes dont il n'a pas forcément conscience. La question de la temporalité du geste, par exemple, peut s'avérer fondamentale dans la perception individuelle de ce qui apporte de la sensualité à la danse. Moustapha et Hafiz semblent davantage à leur aise dans les situations de mouvement accéléré et le déroulement du duo s'effectue sur un mode temporel soutenu. Si pour moi, spectateur, l'étirement du geste dans le temps est la condition même pour qualifier un corps à corps de « sensuel », alors ici il me manque quelque chose. Mais suis-je à même de percevoir les rares moments où s'explorent d'autres qualités de mouvement comme « glisser doucement », avec lesquelles les gestes deviennent plus légers, plus doux, plus lents ?

Cette perception propre au sujet est également formatée par la façon dont la culture elle-même impose ses schémas de représentation de la sensualité. Dans le solo d'Hafiz Dhaou, la genèse d'une certaine sensualité ne vient-elle pas du mouvement d'enroulé/déroulé de l'épaule qui, comme les mouvements ondulés des hanches est, en Occident, emblématique d'une lascivité certaine ? Et enfin, mon propre regard d'analyste du mouvement, qui doit voir et revoir « l'œuvre » afin d'en ouvrir tous les potentiels et qui, dans ce dessein, utilise largement l'enregistrement vidéo, n'est-il pas en grande partie modelé par la plasticité des jeux d'ombre et de lumière et par la composition de l'image ? Le point de vue de la caméra n'efface-t-il pas petit à petit la rémanence de ce qui fut perçu comme sensuel de la relation *in vivo* ?

## SENSUEL ? SENSORIEL ?

Dans la langue française, « sensuel » et « sensoriel » ont la même origine : il s'agit de désigner le travail des sens. En atelier ou dans les cours de danse, la *praxis* sensorielle est le pain quotidien du danseur. Du détour et de l'indirect, du faible et de l'accentué, du ludique et de l'aléatoire, mille manières s'offrent à la corporéité dansante d'opérer de l'entrelacs sensoriel. Tout spectacle de danse propose une dynamique singulière dans le jeu mouvant de la sensorialité. Alors que *Pièze (unité de pression)* mettait préférentiellement à l'épreuve le croisement entre le toucher et l'audition, *La danse de Pièze* s'articule davantage à partir du croisement entre le toucher et le sens proprioceptif. Libérés de l'obligation de créer du son, modulant différentes qualités de contact entre partenaires, tout en privilégiant les couches profondes de la peau (presser, appuyer, résister), les gestes des danseurs éveillent en effet la fonction proprioceptive de celle-ci.

Truffée de mécanorécepteurs (situés dans la partie qui recouvre le muscle), la peau se fait l'interface relationnelle entre les partenaires autant qu'elle permet à chacun de se situer lui-même dans la relation. Cette « mécano-sensibilité » renseigne ainsi le cerveau sur l'action en cours. Alors que l'image filmée offre à voir une peau-écran, une surface lumineuse, nous ne devons pas oublier que lors de la performance de *La Danse de Pièze*, c'est en tant qu'organe sensoriel et modalité principale de l'échange de gestes qu'elle fut perçue. Ce fait même étant redoublé d'une musique du corps ; bruits émis lors de l'échange, non seulement ceux de la respiration des interprètes, mais également ceux des claquements de leur peau l'une contre l'autre.

Il faut noter que, pour Malek Chebel, c'est bien l'acte d'être touché par l'autre qui constitue l'acte fondateur de l'éveil de la sensualité. Chebel cite Sariy al-Mawçouli, poète abbasside, évoquant une visite chez le coiffeur :

« Il a une paume dont la caresse délasse.

Elle passe sur la tête comme passe une brise. »

Et Chebel précise : « La même émotion naît les jours de hammam où, au détour d'un geste du masseur ou de la masseuse, les hommes ou les femmes qui se font masser éprouvent cette chaleur particulière qui sourd de l'intérieur » (Chebel, 1994 : 313).

La clef résiderait ainsi dans la manière dont le sensoriel (ici le toucher) fait naître de l'émotion. Et c'est également l'émotion des relations humaines qu'évoque Katerina Metsalampi à propos de la danse. Mais nous, spectateurs, que pouvons-nous connaître par le regard de l'émotion du geste ?

Dans la relation à deux en danse quelque chose échappe à la « pensée en mots ». Pour celui qui bouge comme pour celui qui regarde bouger, il est de toute évidence difficile de répondre à la question : « qu'est-ce qui m'émeut dans le geste de l'autre ? » Notre « émotion », que nous réduisons le plus souvent à sa face psychologique consciente et à laquelle nous donnons un nom (joie, tristesse, angoisse, peur, etc.), visible par des manifestations externes, est sous-tendue par une sorte de mouvement intérieur invisible. De ce mouvement interne, il serait possible de rendre compte à l'aide d'un verbe : ça remue, ça serre, ça explose, ça chauffe, ça s'écoule, ça *sourd de l'intérieur*. En deçà d'une émotion consciente, se manifestant par des signaux plus ou moins lisibles, nous nous laissons émouvoir (*e-movere*) intérieurement par le mouvement que nous regardons chez autrui.

Ce même réseau souterrain de tensions, de vibrations, d'ébranlements intimes est convoqué dans les jeux de rythme, d'intensité dynamique, qui viennent colorer la figure chorégraphique. La puissance du geste de l'interprète réside dans l'écart toujours mouvant entre sa face lisible, qu'il est possible de décrire et nommer, et sa face *quasi* imperceptible, indicible, qui en constitue la singularité. Cette expérience non consciente du ressenti interne qui en quelque sorte précède ce qui est appelé traditionnellement « émotion », est dénuée de signification et par là même difficile à traduire par les mots. Si le terme de « sensuel » est celui qui franchit la frontière du sexuel (« l'amour physique » d'après la définition du dictionnaire) et fait de l'homme un être de désir, le « sensuel » de la danse n'est-il pas porté par le regard désirant du spectateur ? Si le regard sur la danse n'est pas conduit, guidé, sous-tendu par un désir, par quoi pourrait-il l'être ?

## UNE ESTHÉTIQUE DE L'AMBIVALENCE

Entre la lisibilité d'un propos chorégraphique, qui interprète un concept issu de la culture de l'Islam (l'« homosensualité ») avec la danse de deux corps masculins maghrébins, et ce

qui rompt avec cette lisibilité (le choix de corps canoniques comme représentation de l'essence de l'Homme) ; entre une danse qui semble se préoccuper uniquement du mouvement mais qui, toutefois, place au centre des regards des corps « parfaits » ; entre écriture chorégraphique aux lignes dessinées par des figures-repères et de très nombreux moments d'improvisation ; entre le statut d'auteurs (la chorégraphie est attribuée à Héla Fattoumi et Éric Lamoureux) et la part de créativité incessante prise par les danseurs, par ailleurs déclarés à la SACD comme coauteurs de cette pièce ; entre expérimentation pluridisciplinaire (*Zones sensibles 2*) et désir d'affirmer le pouvoir, propre à la danse, de rendre visible la richesse « fictionnaire » de la sensorialité par la seule mise en jeu des gestes des interprètes (*La Danse de Pièce*)...

C'est toujours dans un entre-deux, peu confortable il est vrai, qu'aiment à se situer Héla Fattoumi et Éric Lamoureux. Au cœur même de leur pratique, dans l'atelier d'improvisation, les chorégraphes tentent souvent de tisser du lien entre ce qui s'oppose *a priori* ; ainsi demandent-ils parfois aux danseurs d'arrêter le mouvement mais sans le figer, d'être détendus mais toniques à la fois, de ne pas ignorer l'autre mais sans aller chercher la relation... En cherchant à « travailler à la lisière » (Wavelet, 1999 : 24), à fuir l'inscription d'une identité stable, fût-elle double, les chorégraphes proposent alors au spectateur d'occuper la « position du guetteur » (*ibid.* : 25). Perceptions à l'affût, celui-ci devient attentif à ce qui se joue, à ce qui se danse sur scène. Et être attentif devant des corps qui bougent, c'est non seulement voir, mais aussi entendre ou sentir, voir avec ses oreilles et ses centres d'équilibre, avec la tension de ses muscles.

Devant un spectacle des Fattoumi-Lamoureux, c'est principalement à partir de là que le spectateur invente lui-même le sens de l'œuvre qu'il regarde, à partir de là qu'il aura pu percevoir ou non la relation duelle de *La Danse de Pièce* comme accordée à la sensualité recherchée par les chorégraphes.

## BIBLIOGRAPHIE

- Chebel M. 1994, *Encyclopédie de l'amour en Islam*, Paris, Payot.
- Ginot I. 2006, *La Critique en danse contemporaine : théories et pratiques, pertinences et délires*, mémoire d'HDR, Saint-Denis, Université Paris 8.
- Jullien F. 2005, *Le Nu impossible*, Paris, coll. « Points », Le Seuil.
- Laban R. & Lawrence F.C. 1947, *Effort*, Londres, MacDonald & Evans.
- Laban R. 1994, *La Maîtrise du mouvement*, trad. J. Challet-Haas et M. Bastien, Arles, Actes Sud.
- Metsalampi K. 2005, *Où va la danse ?*, coll. sous la direction d'A. Grand et P. Verrière, Paris, Le Seuil.
- Roquet C. 2002, *La Scène amoureuse en danse*, Thèse de doctorat, Saint-Denis, Université Paris 8.
- Wavelet C., De Pontcharra N., Fattoumi H. et al. 1999, *Instincts de danse*, En Vues.