



HAL
open science

Connaissance par les gouffres, entretien avec Yasmine Hugonnet

Mathieu Bouvier, Yasmine Hugonnet

► **To cite this version:**

Mathieu Bouvier, Yasmine Hugonnet. Connaissance par les gouffres, entretien avec Yasmine Hugonnet. 2017, p.58-89. halshs-04322507

HAL Id: halshs-04322507

<https://shs.hal.science/halshs-04322507>

Submitted on 6 Dec 2023

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - ShareAlike 4.0 International License

Connaissance par les gouffres, entretien Yasmine Hugonnet/ Mathieu Bouvier

Entretien écrit par Mathieu Bouvier à la suite de plusieurs conversations avec Y. Hugonnet.

Juin-septembre 2016

Paru dans le numéro 1 de la revue **Watt**, janvier 2017

MB : Il y a un paradoxe fécond dans ton travail artistique. *Le récital des postures* (2014), *La traversée des langues* (2015), *La Ronde/ Quatuor* (2016) sont des oeuvres résolument chorégraphiques, la danse y suit des partitions millimétrées, elle développe de longs hiéroglyphes corporels où l'on peut voir paraître, par métamorphoses et accumulations, toute une généalogie de figures : postures antiques, pas de folklore, personnages grotesques, gestes à la complexité rituelle, toute une réserve de « formules pathétiques ¹ » qui remontent de l'oubli. Et cependant, malgré son caractère très dessiné, parfois résolument graphique, ta danse ne procède pas d'une *écriture*. A la regarder croître sous nos yeux, dans une lenteur où se précipitent parfois d'extrêmes vitesses, on assiste moins à la formulation d'un récit qu'à la formation d'une sculpture. Ta danse modèle le corps à partir d'une écoute singulière de sa vie organique, en tirant parti d'investigations ludiques dans les faisceaux de l'énergie et de la sensori-motricité. Et si ce travail « somatique » en vient à former des suites de figures, c'est moins en montrant leurs processions figuratives qu'en donnant à voir les processus de formation et les forces *figurales* qui travaillent la chair même de ces images. Tu as une pratique longue et assidue de la danse, du travail du corps, qui s'alimente de recherches structurées et construit des outils spécifiques : s'il s'agissait d'une méthode, je l'appellerais volontiers une « connaissance par les gouffres », pour citer Henri Michaux, c'est-à-dire un composé empirique d'archéologie, de chirurgie et de divination ! Pour commencer la visite de ton "atelier", j'aimerais que tu décrives certains de tes outils et processus de travail, à commencer peut-être par la genèse de ton geste ? D'où te vient le mouvement ?

POSTURE

YH : Le mouvement est toujours déjà-là, dans le corps, dans ses postures, dans la pensée, dans les voyages de l'attention. Le mouvement ne cesse jamais. Même dans une posture apparemment immobile, la seule chose qui soit visiblement à l'arrêt, c'est le déplacement, tandis que nombre de mouvements et de changements persistent dans la vie du corps. Dans l'immobilité, le corps alimente toujours ses potentialités de mouvement. La posture est donc pour moi un point de départ, un état des lieux ou une promesse, elle agit comme un réservoir de formes et de contenus à visiter : j'y trouve des potentialités de figures, d'affects, de phantasmes, de mouvements visibles ou invisibles. A partir d'une posture donnée, je lis les potentialités de mouvement et les intentions physiques ou psychiques qui sont à déjà à l'œuvre dans le corps, dans les rêveries qu'il m'offre. Je visite cette posture comme un territoire épais, qui a d'emblée plusieurs dimensions : à la fois une organisation somatique interne, un objet en volume dans l'espace, et une figuration corporelle, une image de corps prête à danser. A cet égard, le mouvement de l'attention est primordial. La première chose à mobiliser, avant tout acte moteur, c'est l'attention. Je m'en sers comme d'un zoom in / zoom out pour aller et venir dans mes impressions somatiques ou psychiques, depuis la chair jusqu'à l'espace, en passant par la conscience des figures que je forme. Au départ, il y a donc la visite de la posture : parmi les intentions de mouvement en présence dans cette posture, je choisis souvent de laisser continuer celle dont je ne peux pas anticiper les suites, ni prévoir les effets. En suivant ce mouvement, je veille à ne changer qu'un seul paramètre à la fois, car si je bouge tout en même temps, je ne peux pas sentir le détail de ma mobilité, négocier ce qui se joue dans le changement. Alors une nouvelle configuration corporelle et émotionnelle s'offre à moi, et de nouveau je fais une

¹ Par cette expression aujourd'hui consacrée, l'historien de l'art Aby Warburg désignait un geste passionnel emprunté à l'antiquité classique, intensifié à force de déclinaisons artistiques, qui s'inscrit comme « empreinte énergétique » dans l'inconscient culturel et peut faire l'objet de refoulements et de « survivances » (*Nachleben*).

lecture de ce qui est transformé. Chaque posture nouvelle apporte d'elle-même son lot de possibilités, de problèmes, de difficultés. Je m'empêche de les résoudre en me posant des questions d'urgence ou de composition : « Comment vais-je sortir de cette torsion, quel est mon prochain mouvement pour rétablir mon équilibre, pour achever cette forme, pour dessiner cette image ? » Je résiste à la volonté d'« accomplir » l'image donnée par la configuration corporelle dans laquelle je me trouve. Pour cela, je préfère des questions plus exploratoires : "Quelle région du corps s'exprime le plus dans cette posture ? Que raconte mon ventre ? Ma bouche ? Quel est le trait majeur de ma posture, où se trouvent les zones mineures, les parties plus discrètes ? Où suis-je puissante ? Où suis-je faible ? Vers quoi mon corps est-il tendu ? ». Je cherche une solution de continuité à partir d'un débouché local, suivant une altération perceptive, sans projeter mentalement la suite. Et bien souvent je vérifie ce principe : le plus grand changement est déjà-là, juste à côté.

GERMINATION / TENSEGRITE

MB : Tu parles souvent de *germination* pour décrire le développement de ton geste, et je trouve cette image particulièrement pertinente : en effet, la morphogénèse végétale est un processus cumulatif et continu, une poussée de la matière organique en faisceaux, en arborescence, en fractales, plis sur plis. Tu empruntes encore d'autres règles au monde botanique : comme dans la croissance végétale, la formation des mouvements exclut tout retour en arrière, le mouvement est un chemin de progression continue, en résistance permanente à la gravité.

YH : Chaque fois que je danse, que ce soit en studio ou en performance, je vis une suite d'actes dont la chronologie produit une traversée, un voyage. Il y a une logique de déroulement dans mes choix compositionnels, et le non-retour en arrière est la condition de ce voyage. Je donne à chaque geste le pouvoir et la valeur d'un acte irréversible, qui peut potentiellement tout renverser : « j'ai sauté du mur, je ne vais pas remonter ». Une certaine lenteur est propice à ce travail de la « suite », même si, en tant que telle, la lenteur n'est pas un enjeu pour moi. Je travaille la tension entre l'immobilité et le mouvement, avec des vitesses qui me permettent de faire bouger ma pensée en même temps que ma motricité. Et cette latitude temporelle est aussi offerte au spectateur, afin que dans le geste comme dans le regard, chacun puisse sentir les mouvements de l'attention et de l'imaginaire, les devenirs actuels ou virtuels des postures visitées. Pour moi, en tant que danseuse, c'est aussi un moyen de provoquer des instabilités créatrices, des débrayages dans les logiques de l'effort, d'écouter les résonances et les extensions de mon geste. Dans *unfolding figures*², je propose aux danseurs de développer un trajet de mouvement depuis un départ horizontal jusqu'à une élévation verticale. Au début de cette pratique, si par exemple tu es allongé au sol sur le ventre, très relâché, et que tu commences à soulever un bras, je vais te proposer d'examiner ce qu'un mouvement aussi simple te coûte, en portant ton attention sur les anticipations toniques de la musculature profonde, sur les échos périphériques de ton geste, etc. Avant même de soulever le poignet gauche, tu es peut-être déjà en train d'activer le cou, de serrer le ventre, de plisser les lèvres, peut-être que la tonicité du bras droit a déjà changé ? Peux-tu préserver la douceur d'un quasi-sommeil, tout en soulevant ce bras ? C'est un état de rêverie prémonitoire, tu entends les pré-mouvements de ton geste, et tu prends le temps de choisir d'y céder ou d'y résister. L'acte créatif est à cet endroit-là : connaître les étayages articulaires et les chronologies motrices qui composent le geste, pour pouvoir jouer avec, les contredire, en débrayer le cours ou la vitesse, et écouter comment elles t'engagent émotionnellement.

MB : Je parlais de « connaissance par les gouffres », et les logiques attentionnelles très fines que tu décris me paraissent en effet une façon de promener la lumière dans l'épaisseur et l'obscurité du corps, une méthode de distinction, au double sens du terme distinguer : discriminer, et y voir plus clair. Autrement dit, séparer pour connaître.

² une pratique performative *in situ* que Yasmine Hugonnet a initié dans le cadre de la biennale de danse de Venise 2016 avec un groupe de danseurs italiens et français.

YH : C'est tout l'enjeu du travail de l'attention : rendre limpide ce qui est nécessaire à chaque situation de mouvement, distinguer des différences dans les sensations et dans les forces, pour pouvoir y introduire des rapports. Si tu engages tous les muscles d'un membre dans un geste, ta perception de l'effort et du mouvement est uniforme, car tout y est massif et binaire (dans une dualité entre tension et relâchement, ON et OFF). Par ailleurs, ta volonté d'agir ou de tenir l'effort te réquisitionne de façon totalitaire. Pour trouver de la liberté de mouvement et de pensée dans l'effort, il faut donc distinguer des différences de qualité. C'est pourquoi dans la construction d'un geste ou d'une posture, je cherche toujours à créer des rapports intensifs entre deux ou plusieurs localités, à créer des polarités, entre lesquelles je tire des fils : je tisse ainsi des rapports de forces, de sensations, d'échos, de retentissement, de subordination entre plusieurs points du corps. Par exemple, il y a un rapport que je sollicite constamment, c'est celui qui contraste une zone d'engagement avec une zone d'abandon. L'engagement concerne l'effort musculaire, la tension, la volonté, l'attention focalisée. L'abandon concerne la douceur, la volupté, le non-vouloir, la passibilité. Mais l'abandon est moins un relâchement qu'un *décollement*, c'est-à-dire un écartement qui permet de « lire » les forces et les tensions qui sont en jeu dans le mouvement. Ainsi, dans un effort de soutien, je goûte particulièrement la sensation différentielle entre *ce qui tient* et *ce qui coule*. Plus le soutien est précisé, plus je peux sentir l'écoulement de ma chair autour de l'endroit qui tient. Autre exemple, j'instaure un rapport d'activité et de passivité entre deux membres, ou un rapport de *transport*, lorsqu'une zone est « véhicule » et une autre est « passager » du mouvement (par exemple, un mouvement de la tête peut « conduire » les yeux comme s'ils en étaient les passagers, ou au contraire c'est le mouvement des yeux qui conduit la tête). Je m'attache aussi à déclencher des mobilités dans des lieux réputés denses ou fermés (la tête, le torse, le bassin). On explore peu les zones du corps où l'effet de la motricité n'est pas directement manifeste, pourtant l'expérience me montre que c'est justement là que les effets du mouvement sont les plus surprenants. On peut par exemple imaginer le versement du poids entre des zones que l'on pense solidaires ou peu articulées, comme par exemple entre le pubis et le coccyx. Cet effort est d'abord un effort imaginaire avant de devenir réellement mobilisateur. Si tu imagines ces deux points et leur intervalle, même à une échelle infime, tu creuses entre eux une distance sensible, tu crées des chemins, des rapports dynamiques entre deux lieux voisins du corps, quand auparavant tu vivais cette zone comme une masse compacte. Et ces micro-mouvements, partis de deux points auparavant « muets », vont bientôt devenir les acteurs principaux du mouvement, et déclencher des répercussions périphériques, résonner loin dans le corps, et même au delà. Plusieurs de mes stratégies de mouvement consistent ainsi à produire un éprouvé local pour en écouter les résonances ailleurs en même temps.

MB : Ces constellations de rapports, ces structures architectoniques que tu inventes pour soutenir le geste paraissent tout à fait analogues à la tenségrité³ qui structure l'anatomie réelle, que ce soit au plan moléculaire, tissulaire ou musculaire. Si ces constellations ludiques sont des projections imaginaires, je suppose qu'à force d'exercice, elles deviennent de véritables introjections dans le vécu proprioceptif, et changent effectivement la psychomotricité. Comment se joue l'intégration de cet imaginaire dans la réalité anatomique ou fonctionnelle du corps ?

VISUALISATION

YH : En effet, à force d'être exercées et incorporées, ces structures imaginaires produisent peu à peu des effets réels sur le corps. Et plus une perception aura été éprouvée, plus je pourrais aisément la convoquer. Ainsi, chaque nouvelle performance devient une actualisation des

³ Néologisme forgé par l'architecte américain Richard Buckminster Fuller, la tenségrité désigne un système architectonique réticulaire, déformable mais stabilisé par les contraintes réciproques qu'exercent ses structures et ses articulations. La biologie contemporaine adopte peu à peu ce modèle de construction pour décrire l'organisation microscopique et macroscopique du corps. Voir : <http://www.approche-tissulaire.fr/le-blog/archive-blog-osteopathie/274-tensegrite.html?showall=>

cartographies corporelles que je me construis au fur et à mesure. La perception se cultive autant par le savoir anatomique que par les visites proprioceptives ou les visions imaginaires. Dans ce processus, la visualisation a un rôle très important, et j'en joue aussi selon des constellations en 3 dimensions : la visualisation interne (un imaginaire anatomique appuyé sur l'intensification des sensations organiques), le constat visuel (les yeux ouverts sur la réalité des formes et des volumes du corps), et une dernière dimension, plus extensive, que je pourrais comparer au phénomène de « sortie de corps » : il s'agit de se voir soi-même tel qu'on est « sculpté » dans l'espace et la posture, depuis un point de vue extériorisé, mobile et changeant, qui peut apprécier le corps à la fois comme forme et comme image. En se tissant les uns dans les autres, ces modes de visualisation créent un état de présence particulier, où coexistent l'introspection et l'objectivation de mon corps performatif, le *touché* intérieur et le regard extérieur. Car sentir et voir sont des organisations perceptives aussi riches l'une que l'autre, sans contradiction ni hiérarchie entre elles ; ce sont des opérations de mesure. J'ai appris cela de Lisa Nelson : « sentir, c'est mesurer ». Cette idée m'a profondément marquée, elle m'a permis de sortir de l'idée d'une certaine béatitude perceptive : la perception n'est pas seulement « océanique », elle est aussi un instrument de précision. Sentir, c'est établir des rapports, évaluer des distances, des intensités, des temporalités... Lisa Nelson insiste aussi sur ce point : nous sommes des machines organiques ultra sophistiquées, nous traitons en permanence des milliers de données perceptives, d'informations cognitives, d'instructions motrices. Eviter une personne dans une foule, c'est déjà opérer une constellation immense de perceptions, d'évaluations, de mesures, et on fait cela de façon subliminale, sans y penser, en parlant au téléphone. Pour informer et renforcer ces « mesures » perceptives, j'ai donc autant besoin des visualisations imaginaires que du constat visuel, c'est d'ailleurs pourquoi je me sers beaucoup du miroir. Le miroir me permet littéralement de « voir », de mesurer comment une infime variation de position, au millimètre près, change toute la signifiante d'un geste. Le miroir me permet d'être témoin, à distance et en temps réel, du devenir de la figure que je donne à voir.

MB : Le miroir est lui aussi un outil de distinction. Il permet de se connaître soi-même, séparé de soi. C'est le principe du fameux stade du miroir, selon Lacan : le très jeune enfant, à l'âge où il se vit encore comme un corps morcelé, intensif et chaotique, rencontre dans le miroir une image idéale de son unité corporelle et grâce à cette vision réflexive, réalise une projection de sa motricité. Le dédoublement de soi qu'instaure le miroir me permet de ne pas me confondre à mon seul éprouvé corporel, de créer une différence perceptive entre la chair-ici et l'image-là, entre ce que je vis, *en moi*, et ce que je montre, *pour toi*. Cette séparation est structurante, c'est la condition même de l'émancipation de la fusion primitive, et du reliaison que permet justement l'image, l'objet tiers dans la triangulation des regards : *tu vois ce que je vois ?*

YH : Le performer remet en jeu régulièrement ce stade du développement qu'est l'expérience du miroir : pouvoir se voir soi-même avec un regard libéré de toute charge affective "narcissique", pour s'approprier en détail la découpe et les "couleurs" affectives de son propre corps, pour en jouer librement dans la métamorphose et la triangulation des regards avec le spectateur. Quand tu dépasses le stade narcissique du miroir, ce n'est plus toi-même que tu regardes, mais une image de corps, avec son langage propre, et les figures qui le traversent.

TEMPS / DUREE

MB : Tu as détaillé les dimensions spatialisées de la fabrique de ton geste, mais celles-ci ne vont pas sans leurs pendants temporels, que tu travailles avec un soin aussi méticuleux. Ta dernière création, *La Ronde / Quatuor* offre une véritable expérience du temps. Comme son nom l'indique, cette pièce fait tourner quatre danseurs sur une circonférence très exiguë ; comme le mouvement giratoire a tendance à produire un espace involutif, ce sont les évolutions du temps qui deviennent le paysage du geste dansé. La partition de *La Ronde* se présente comme une étrange horlogerie, faite à la fois d'unissons et de canons qui demandent des synchronisations optimales, mais aussi de

profondes tranches temporelles qui semblent circuler entre les corps : comment le temps et le rythme y font-ils l'objet d'une telle *entente* ?

Y : Sans aucun compte, dans le silence, et avec un champ de vision très réduit sur ce que font les autres : ça a été un travail complexe et passionnant, mené de concert avec les danseurs ! Dans cette pièce, les temps des mouvements ne sont pas des nombres, mais des valeurs, je dirais même des images avec lesquelles on compose une sorte de paysage. L'élaboration de chaque figure dansée demande un temps intensif pour construire les structures du geste, les intégrer, laisser venir la suite. Ce temps ne peut pas être donné à l'avance par un compte, il est proposé singulièrement par chaque événement que vit le groupe. Pour trouver un accord commun sur une valeur de durée, il a fallu non seulement une pratique assidue, mais surtout partager une empathie profonde. La proximité et la réciprocité que nous impose la ronde n'est pas toujours facile, mais c'est jubilatoire quand parfois, en répétition, on se sent vraiment vivre et s'écouler dans le corps des autres. Si on voulait régler ces flux d'attention sur une cadence, on les découperait en rondelles. Par exemple on a beaucoup travaillé sur l'écoute de la *traîne* du mouvement, sur une attention très fine au terme du mouvement, qui se trouve toujours plus loin qu'on ne le croit. Les longs intervalles de suspension que nous partageons entre deux suites motrices ont une valeur temporelle que j'ai nommée « pierre ». On s'est accordés ensemble, tacitement, sur l'amplitude de cette valeur temporelle « pierre ». Je pourrais dire qu'elle correspond au temps suffisant pour *oublier* l'endroit où on est, dans l'espace, dans la partition, dans le groupe. La valeur « pierre » s'achève au moment où la résonance du mouvement précédent s'estompe et où tu peux commencer à t'évader ailleurs. Certaines valeurs temporelles sont prises sur l'expérience partagée d'une suspension, d'autres sur des respirations. Quand on danse *La Ronde*, j'ai l'impression qu'on vit ensemble des compressions et des décompressions du temps, sur plusieurs plans rythmiques. Le premier rythme, c'est le souffle : constant mais irrégulier, c'est un mouvement tantôt visible, tantôt invisible. Ensuite il y a le rythme (ou l'onde) de la suspension de la posture, qui diffuse des intensités dans plusieurs directions. Puis tous les autres événements temporels qui s'y ajoutent, de la palpitation des muscles aux élans de l'imaginaire. Je pense à cet exercice très important, que j'ai appris il y a longtemps avec Rosalind Crisp : tu laisses germer un geste au début de l'expiration et tu ne l'achèves qu'à la fin de l'expiration. Tu ne bouges pas sur l'inspiration. Les lisières entre débuts et fins des mouvements moteurs et respiratoires sont à la fois imprécises et savoureuses. Il y a en particulier une étonnante sensation de dilatation du temps à la fin de l'expiration. J'ai remarqué qu'avec l'approfondissement de cette pratique, je pouvais rester de plus en plus longtemps dans cette lisière, au seuil de l'apnée. Odile Rouquet me disait l'autre jour qu'à la fin de l'expiration, les alvéoles des poumons se dilatent et s'éloignent les unes des autres ! C'est une belle image anatomique pour la sensation générale que j'éprouve à ce moment là, celle d'une expansion du mouvement au delà de sa terminaison corporelle. En dansant, on sent très nettement comment l'énergie d'un mouvement peut s'étendre bien au delà des contours du corps. Tu n'as pas le même retour de sensation de l'espace si tu te coupes à la lisière de la peau ou si tu t'étends au delà. Tu ne répartis pas ton poids de la même manière. Soit tu le concentres ici, dans l'enveloppe, soit tu laisses un peu de poids partir au delà de cette limite, et tu peux même trouver dans l'air épais un soutien pour ce poids étendu. Selon que tu choisis telle ou telle attention aux dimensions d'enveloppe de ton énergie, tu changes ton poids, la densité de ton geste, tu n'as pas le même soutien de l'espace. C'est très concret, et parfaitement visible dans ton geste, dans ton équilibre.

MB : Spectateur de *La Ronde*, j'ai été très sensible à cette épaisseur de temps qui excède les contours spatiaux et temporels du geste, à ces mouvements qui semblent se prolonger au delà de leurs arrivées spatiales, comme une respiration qui les continuerait encore, *in absentia*. Il y a dans ton travail une dimension du mouvement qui n'apparaît pas seulement dans le geste actuel, celui que j'observe, mais dans un geste virtuel que j'émule ou que je simule, en surcroît de celui que je regarde. Cette dimension virtuelle du geste m'intéresse beaucoup, car c'est le moment de l'expérience esthétique, quand une « voyance » s'ajoute au visible.

YH : Cette voyance dont tu parles tient aussi beaucoup à la manière dont le danseur *active* sa posture, c'est à dire lui donne une vie intense et durable, afin que, dans un circuit empathique, les opérations de visite et de lecture dont j'ai parlé puissent trianguler entre le danseur, le spectateur et l'image de corps. Si le temps est suspendu dans une "immobilité vivante", alors la posture devient un domaine aussi fertile pour le danseur que pour le spectateur, elle produit pour chacun ses suites d'images potentielles. Je travaille cela comme un appel d'air : former un vide pour appeler un plein. Il y a un exercice que je propose en atelier pour favoriser cette expérience : c'est une posture au sol, en appui sur les fesses, une chute en arrière dans le vide, avec les jambes et les bras projetés vers le haut, comme dans la persistance d'une volonté d'agrippement Cette posture demande un effort physique intense, auquel je dois survivre en contrastant mon énergie, comme je l'ai expliqué tout à l'heure : d'un côté je nourris la tension des parties projetées (ce qui *tient*), et de l'autre je me connecte aux régions physiques et psychiques qui peuvent être au repos, presque dans la volupté du sommeil (ce qui *coule*). Au bout d'un moment, je retire lentement un bras de la posture, et tout l'enjeu est de maintenir cette énergie d'« agrippement » dans le corps, tandis que le bras se retire de la forme. Comment maintenir une énergie sans la forme qui l'exprime ? Dans les tous premiers millimètres du retrait de mon bras, je cherche à sentir comment toutes les forces se réorganisent dans le corps, depuis la projection des talons jusqu'à la crispation du ventre, et je tente de continuer en cohérence ou en contradiction avec les rééquilibrages posturaux dont j'ai besoin. C'est une négociation entre les besoins fonctionnels du corps pour la suite du mouvement (ce que je pourrais appeler « l'avenir de la forme ») et la rétention du présent (la persistance d'un imaginaire d'agrippement, et la tonicité qu'il exige). Comment laisser partir mon bras, tout en résistant à la gravité et en faisant persister l'énergie de la posture ? J'aime ce moment intense, quand l'avenir de la forme est retenu par la persistance du présent.

MB : Ou comment freiner un peu le futur pour y faire durer le passé ! Quand tu décris les tenseurs temporels entre la persistance d'une force qui s'efface et la résistance aux forces qui arrivent, il me semble que tu parles de la durée comme d'une expérience du poids. Dans ces rapports composés de cession et de résistance au poids, tu éprouves des vitesses différentielles, imminences ralenties et départs prolongés ; tu fais une expérience gravitaire de ce fameux *roulis entre le déjà et le encore* en quoi consiste la durée selon ses meilleurs penseurs, Bergson, Bachelard ou Valéry. Cela m'évoque aussi une belle formule du chorégraphe Loïc Touzé, qui énonce ainsi une loi que nombre de danseurs connaissent intimement : la durée, c'est le versement du poids. La durée est pleinement vécue dans le corps quand elle s'éprouve dans ce plan de consistance qu'est le transfert du poids, dans l'expérience de ses roulis, de ses glissements, voire de ses éboulements. Dans une durée vécue sur le mode de l'écoulement du poids, le présent ne se définit plus comme un point fuyant sur une ligne, mais comme une vague qui se déforme, suivant un roulis épais. D'une autre façon, l'assomption perceptive de la durée comme synthèse continue a été décrite par Husserl sur le modèle de l'écoute mélodique : à chaque moment de mon écoute, je compose la mélodie en synthétisant la rétention (mémoire immédiate) de la note précédente avec la protention (attente et anticipation) de la note à venir. C'est ainsi que mon écoute enregistre des intervalles et compose un profil mélodique, sans quoi il n'y aurait pas de musique, mais une suite disjonctive de fréquences discrètes. La danse « donne du poids » à ce flux mélodique de la durée.

YH : C'est troublant que tu parles de mélodie, car en créant *Le Récital des Postures*, qui est la pièce avec laquelle je me suis vraiment saisie des principes de mon travail artistique, j'ai découvert que je pouvais en quelque sorte écouter le "chant" d'une posture. C'est ainsi, sous les espèces d'un écho sonore, que j'ai éprouvé les premières fois cette vie étendue des postures.

CORPS CRISTAL

MB : Je voudrais revenir à cette posture de « chute », car je la trouve emblématique de la façon dont une figure *monte* à la surface d'un corps, soutenue par les rapports de force qui la

structurent. En faisant persister dans un corps « chutant » une tension d'agrippement en contradiction formelle avec le relâchement du bras, tu produis dans le corps un paradoxe tonique, qui n'est pas forcément perçu en tant que tel par le spectateur, mais qui met sourdement l'image du corps en *crise*. Selon que, moi spectateur, je serai plus ou moins sensible à ce paradoxe, ma perception de la figure ne sera pas la même. Au premier coup d'œil, j'y vois une chute en effet, j'ai trouvé ma solution figurative. Mais si je favorise un regard plus passible à ce paradoxe, je ferai peut-être une expérience plus figurale⁴, celle d'une *chute-vers-le-haut*. Cela me fait penser à Rodin, et à certaines de ces statues qui, elles aussi, abritent de forts paradoxes toniques. Ainsi « L'homme qui marche », cette figure humaine sans bras ni tête, a paradoxalement les deux jambes tendues, les deux pieds fermement ancrés au sol, et présente une torsion du buste, en contradiction avec toute physiologie de la marche. Avec cette attitude contre-intuitive, la statue de Rodin n'entend pas décrire la locomotion humaine à partir d'un de ses instants quelconques (ce que fait à la même époque la chronophotographie d'Etienne-Jules Marey), elle refuse plus encore de magnifier l'homme marchant dans le *kaïros* de son pas (l'instant privilégié que visait la statuaire antique et classique) ; au contraire, elle opère une condensation énergétique de tous les états et de tous les moments de la marche, *all in one* : une toute-puissance de sa virtualité, irréductible à aucune de ses actualités. Rodin sculpte la *virtus* de la marche, sa puissance figurale, et se moque de sa vérité physiologique ou de son allégorie. Dans *Le Récital des postures*, tu joues souvent de ces contrastes toniques ou de ces paradoxes moteurs, d'où surgissent parfois des figures que tu appelles toi-même des « innommables ». Il y a ainsi une longue séquence pendant laquelle tu *montes* littéralement, cinématographiquement, deux figures l'une sur l'autre, dans un corps diffracté selon le haut et le bas, autant que selon l'avant et l'après. Avec le haut du corps, en tirant à bouts de bras de part et d'autre de ta tête deux longues mèches de tes cheveux, tu dessines une figure qui m'évoque une statue primitive, une atlante ou encore l'une de ces divinités hopi (*katsina*) qui portent toute une cosmogonie sur leur coiffe. Et tandis que tu maintiens la frontalité et la fixité de cette posture dans le haut du corps, le bas s'engage, de profil, dans une locomotion scindée, arythmique, et j'y vois des formules de défilé égyptien, de faune nijinskien, de robotique japonaise... Au milieu, le ventre fait une cheville entre le haut et le bas du corps, torsion entre l'éternité de la face et la fuite du profil. Or ce ventre est parcouru de respirations profondes, au point d'en plier la peau, et j'ai vu dans ces plis du ventre des plis de temps, les plis d'avant dans ceux d'après, les lignes d'antan dans celles de demain. J'ai vécu ce montage anatomique et temporel des figures selon la logique d'un corps-cristal, analogue à l'image-cristal dont parle Deleuze pour définir les virtualités de l'image-temps au cinéma⁵. Le cristal en effet est une structure complexe de facettes à la fois transparentes et réfléchissantes, où aucune image n'est vue isolément car toutes diffractent leurs reflets et surimposent leurs transparences les unes dans les autres. De la même façon que dans une structure cristalline une image comprend et miroite toutes les autres, proches et lointaines, précédentes et suivantes, tes gestes paraissent toujours feuilletés de survivances et de prémonitions d'autres gestes, et les figures qui s'en élèvent accumulent dans le corps des anamorphoses dont les moments persistent, se résorbent, reviennent, se greffent...

YH : Une manière simple de travailler ce corps diffracté, ou composite, consiste à transférer des paramètres de mouvement d'une zone locale à une autre. Comment créer des conversions analogiques entre des parties du corps qui n'ont pas les mêmes configurations anatomiques et les

⁴ Un trouble figural se manifeste dans une image, le plus souvent de façon sauvage, là où la lisibilité du figuratif est déchirée par un symptôme, un problème, une *crise* : paradoxe spatial, disproportion, raccourci, rime visuelle, rapport conflictuel entre la figure et le fond... Aussi une figure dansée offre-t-elle à mon regard des ressources de figurabilité quand elle secrète une *intrigue*, fût-elle subliminale : un lapsus, un trou de mémoire, une zone érogène, un reflet, un spectre, une berlué... Aussi une figure dansée me donne-t-elle des excès de vision quand elle émule en moi le geste que rêve le danseur en le faisant. Qu'elle soit picturale ou chorégraphique, une image devient figurale quand elle me donne à voir davantage que ce qu'elle me montre, quand elle met mon regard en mouvement et que, selon la belle formule de Jean-François Lyotard, elle me « *fait voir que voir est une danse* ». (Jean-François Lyotard, *Discours, Figure*, Klincksieck 1971, p.14)

⁵ Gilles Deleuze, *Cinéma 2, L'image-temps*, Les éditions de minuit, 2009, 379 pages

mêmes potentialités de mouvement, par exemple la main et la bouche ? Cela passe par une modélisation de l'acte moteur de la main que tu transfères à la bouche, il faut imaginer des doigts se découper dans la bande charnue d'une lèvre, la lèvre se transformer en une sorte de sphincter... Cela reste relativement aisé si tu déplaces le motif de la préhension des doigts aux lèvres, car les deux peuvent faire pince ; ou encore si tu joues sur l'ouverture coordonnée des mains et des yeux. Mais cela devient plus complexe quand tu veux échanger les variétés motrices de la langue et du pied ! Cela passe maintenant par un transfert sensuel : quelle est la sensualité propre à la langue que tu pourrais convertir dans le pied ? Cette conversion est une opération essentielle pour l'invention d'un corps, elle peut te donner la sensation d'avoir deux bouches, deux langues. Il s'agit alors de redécouvrir le mouvement de ton pied en le prenant pour une langue !

EROTISATION / EXPRESSION

MB : Je reconnais là un motif de *La traversée des langues*, une marche dans laquelle tu corrèles mécaniquement le déroulé du pied et la sortie de la langue hors de la bouche, comme si ces deux organes étaient reliés par un jeu de pistons, dans une machination érotique qui traverse le corps de haut en bas, entre locomotion et copulation, animalité reptilienne et jouet mécanique, régression infantile et noblesse hiératique. Les logiques de transferts et de conversions organiques que tu décris produisent en effet des figures à forte charge érotique, à la manière des dessins ou des poupées de Hans Bellmer. J'y vois une façon de rejouer l'épisode primitif de la nomadisation des zones érogènes. Souvenir d'enfance : quand le corps était encore vécu comme un « habit d'arlequin », un chaos d'intensités dans lequel on ne discriminait pas encore nos sensations, on les éprouvait comme des forces migrantes, intensifiées ici ou là, de façon privilégiée autour des muqueuses et des orifices du corps. Ces nomadisations pouvaient même érotiser des zones quelconques, tisser des liaisons sensorielles entre zones distantes, etc.

YH : Bien sûr, l'érotisation est un enjeu très fort de la construction des rapports intensifs dans le corps, des analogies ou des résonances entre les zones. D'ailleurs même en amont du geste, il y a déjà une forme d'érotisme, dans la simple visite des potentialités du mouvement, quand je cherche ici ou là dans la posture : oui, je pourrais rapprocher mes mains de ma bouche, oui je pourrais détourner les yeux, dire oui à ce qui vient, prendre le temps de passer en revue les désirs, de décider d'accomplir ou pas ; cet appétit pour le mouvement est déjà érotique, il épaissit la peau... Ensuite, quand j'investis ou que j'associe les lieux du corps les plus expressifs (et souvent les plus encombrés de signes), comme le visage, ou la zone génitale, je sais que j'augmente le signal pour le spectateur, et j'en mesure les effets, car quand je danse, je suis autant dans ton regard que dans mon corps. J'y vais donc avec une forme de naïveté volontaire, sans me censurer, mais en jouant toujours avec le décollement nécessaire pour ne pas être piégée dans le surcodage culturel ou dans l'exhibition de l'intime. Alors en effet, cela produit souvent des figures régressives, grimaçantes, grotesques ... ce sont des figures un peu « tabous » que j'aime bien explorer, car j'y vais à la rencontre d'un corps plus sauvage, plus magique. De façon plus générale, je m'intéresse beaucoup aux affects primitifs que recèlent les gestes (notamment à travers l'étude du système d'analyse du mouvement de Laban) : des mouvements aussi basiques qu'aller-vers-l'avant ou se-retirer formulent déjà des rapports au monde dont les racines remontent à la vie animale. Ouvrir le buste, c'est exposer ses organes. Se replier, c'est se protéger, mais c'est aussi couvrir, réchauffer, ou encore digérer. Comment fonctionne l'expressivité dans le geste, de quelles profondeurs personnelles, culturelles, ou même phylogénétiques remonte-t-elle ? Ce sont des questions qui me passionnent. Dans les premières années de mon parcours de danseuse, j'avais une danse très expressive, qui était valorisée autour de moi par une idéologie du « don de soi » sur scène ; il fallait « danser avec les tripes », « exprimer ses émotions »... Or, ce spontanéisme émotionnel m'est vite devenu suspect, car j'y trouvais beaucoup de réflexes conditionnés, de clichés et d'impensés. J'avais besoin d'y voir plus clair, j'ai voulu visiter en détail les arrière-pays somatiques de cette expressivité. J'ai littéralement fouillé dans la chair des figures, des personnages, des affects qui m'habitaient. Je me suis inventé une sorte de chirurgie des émotions, j'ai cherché à comprendre quels paramètres organiques et fonctionnels étaient en jeu

dans la formation d'une figure expressive. Comment un geste conditionné peut « coincer » une émotion fossile, comment à l'inverse une émotion inédite peut surgir d'un mouvement qui ébranle tes habitudes.

MB : Dans son domaine d'expertise, le philosophe Pascal avait une belle intuition de la fondation psychosomatique des émotions. Il y a dans son célèbre « pari » cette idée selon laquelle ce n'est pas la foi qui fait tomber à genoux, c'est au contraire le geste coutumier de se mettre à genoux qui fait venir la foi. Il avait bien compris que le geste est la formule de l'émotion, au sens de sa formation même dans le corps. Il n'y a pas de rapport de précession entre une émotion et son expression formelle, les deux sont inchoatives. Une forme non affectée ou un affect non formé sont puritains. Dans ton domaine d'expertise, tu approfondis une connaissance pratique de la vie des formes, et il me semble que c'est, *in fine*, la raison d'être de toutes les logiques fonctionnelles que tu élabores pour construire le mouvement : une façon de pétrir la chair pour en extraire des figures.