

ETAT DE CORPS

A propos de l'expression « état de corps »

Ce document qui accompagne le Thema « Une matière de la danse : les états de corps » a été élaboré entre octobre 2015 et avril 2016 dans le cadre d'un séminaire de Philippe Guisgand, professeur en danse au sein du Master Danse/Pratiques performatives (Université de Lille 3). Il a été réalisé en collaboration avec Justine Alberti, Sarah Baraka, Mahaut Clermont, Caroline Decloitre, Coline Gras, Tana Guimaraes, Marion Louis, Madeleine Ngomba, Fanny Pentel, Pauline Prato et Ludovic Quille, étudiants en danse, théâtre et arts plastiques.

Les quatre premiers chapitres de ce document développent notre questionnement théorique sur les états de corps. Le cinquième, intitulé « Interroger les artistes », vise à vérifier si les hypothèses que nous avons émises se retrouvent dans l'analyse des entretiens que nous avons menés auprès de danseurs, chorégraphes, acteurs ou encore praticiens somatiques durant la seconde partie du séminaire.

I. « Etat de corps », c'est-à-dire ?

Au travers de nos lectures sur la danse, nous avons fréquemment rencontré l'expression « état de corps » : dans des critiques journalistiques, des analyses d'œuvres, textes d'intention des chorégraphes ou encore ouvrages savants... Par exemple, l'historien de la danse Marc Lawton proposait d'en faire l'équivalent corporel du terme « état d'âme »¹, faisant du danseur un « corps qui se meut comme une âme qui pense »² ; alors que le chorégraphe français Eric Lamoureux parle des états de corps comme d'une palette de sensations physiques, une « vapeur des corps et des mouvements propres à la danse »³. Comme l'écrivait récemment la chorégraphe québécoise Mélanie Demers : « On dit état de corps sans trop y penser. On a entendu le concept quelques fois. On le trouve beau. Ça sonne bien. Ça ne dit rien. »⁴ Comment aller au-delà de ce constat désabusé ? Que sous-entend vraiment cette expression si fréquemment employée ? C'est ce que nous allons essayer d'explorer ici.

Nous commencerons par remonter aux origines de l'emploi de cette expression en France. En 1993, Odile Duboc présente *Projet de la matière*. Sur un plateau habité de plans et de formes plastiques (matelas d'eau, coussins d'air, masses molles, tôles ondulées sur ressorts, etc), neuf danseurs font jouer leurs corps souples et fluides, plus relâchés qu'érigés, et comme détournés de leur lutte avec la pesanteur. Recherchant le contact des matières présentes plutôt que la direction ou l'occupation structurée de l'espace scénique, ils se renversent contre des plans inclinés, s'envolent dans des portés ou

1 Conférence sur François Verret, Opéra de Lille, 4 décembre 2004.

2 Etienne Gilson, *Matières et formes. Poïétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964, p. 190.

3 Christine Roquet, *Fattoumi-Lamoureux. Danser l'entre l'autre*, Biarritz, Segquier, 2009, p. 27.

4 Mélanie Demers, « Oser danser », in *Spirales* n° 242, Montréal, automne 2012, p. 35.

s'abandonnent, liquéfiés sur le sol.

A l'échelle de l'histoire de la danse contemporaine française, cette création fut un moment essentiel pour la cristallisation de la notion d'état de corps, ou l'élaboration de leurs rôles par les danseurs eux-mêmes. En effet, le spectacle fut élaboré durant 5 mois (durée exceptionnelle, presque luxueuse) sans chorégraphie préalable. En revanche, Odile Duboc proposa aux danseurs d'effectuer longuement l'expérience de la relation aux propriétés de l'espace scénique, et de faire de la mémorisation corporelle de ces perceptions, la matière de la danse. « La pièce s'inscrit comme une utopie libératrice dans le jeu de la matière-sensation, opposée aux rigueurs de la figure-écriture. »⁵

Dans son livre *Projet de la matière - Odile Duboc*, Julie Perrin rend compte de sa perception de la pièce. Elle écrit à propos des trois dernières minutes du spectacle :

«Un peu avant la fin de la pièce, un autre instant improvisé, entre Vincent Druguet et Boris Charmatz cette fois, explore une mêlée compacte, dans un contact permanent des corps qui roulent au sol et l'un sur l'autre. Corps malaxés, pétris, membres mêlés, corps retournés, « comme des monstres changeant incessamment leur absence de forme contre d'autres absences de forme ». Ces corps indissociables évoluent au sol les yeux fermés, imprégnés de la matière dynamique de l'autre, imprimant sans fin l'énergie d'un nouveau mouvement. Leur poids les entraînent et les laissent s'écouler comme des nappes d'eau qui fuiraient à rythmes et vitesses variés [...]. Le solo final de Vincent Druguet, nourri par la rencontre qui vient de s'achever, insiste sur la reprise de lignes dans l'espace. Il délaisse les formes rondes de la masse sinueuse. La silhouette s'étire comme une tige ; fine, elle inscrit dans l'espace des traits légers. »⁶

A lire ces lignes, on réalise combien il est impensable de concevoir un corps neutre, tant dans le domaine de la création chorégraphique et de sa réception que dans celui de tous les jours. Supposer un tel corps dansant (servant d'outil pour créer des formes plutôt qu'une substance dont les formes découleraient) irait « à l'encontre de tout le projet de la danse contemporaine. »⁷ Le corps dansant n'est donc pas là une substance prioritaire à partir de laquelle une danse est générée. Au contraire, il est vu comme un réseau de tensions et d'interférences, une matière vivante et en mouvement, que Michel Bernard appelle la « corporité »⁸. Ce sont ces fluctuations de matières et la manière de les évoquer dont nous allons rendre compte ici.

5 Gérard Mayen « La morsure de la matière », publié le 01-10-2003 sur www.mouvement.net.

6 Julie Perrin, *Projet de la matière - Odile Duboc*, Dijon, Les Presses du réel / CND, 2007, p 126.

7 Laurence Louppe, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, [1997], 2000, p.70

8 Michel Bernard, *De la création chorégraphique*, pantin, CND, coll. « Recherches », 2001, p. 21.

II. Un mot valise

L'état de corps apparaît plutôt comme un mot-valise émergeant un peu partout à l'exception notable des dictionnaires et des encyclopédies consacrés à la danse. Quand on livre cette expression à un moteur de recherche, on obtient d'étonnants résultats : l'expression vient en effet de la physique et passe par le sport, les arts ou la zoologie. Dans le domaine des sciences, un état suppose une configuration stable ; y soustraire ou agréger un élément en modifierait l'équilibre. Ceci explique, par exemple, pourquoi certains photographes qui cherchent à fixer ce moment d'équilibre parlent eux aussi d'états de corps.

Cependant, dès que l'on retrouve des disciplines qui mettent en jeu le corps, le sens évolue. Ainsi, dans les arts martiaux, la notion d'état renvoie plutôt à un statut ou un rôle, c'est-à-dire une manière de considérer le corps et de l'utiliser. Dans le cas des sports, il s'agit d'une disponibilité. Disponibilité que l'on va retrouver dans l'utilisation de cette notion à des fins pédagogiques ou de formation, et notamment appliquées aux arts du spectacle. En étudiant des programmes de formation d'acteur, on retrouve des enseignements (Feldenkraï's, Release, Contact...) dont la présence est justifiée, entre autres, par la capacité de ces techniques à affiner la disponibilité, l'écoute, les changements d'état de corps, en reliant sensation et intention par l'action afin de rendre le corps plus conscient, plus résistant et plus subtil. On a donc ici, et un peu paradoxalement puisque la notion suppose d'abord une permanence, l'idée que l'état de corps s'offre au changement, à la transformation, au passage ou à la transition. En cirque, où cette disponibilité est également indispensable, on retrouve l'idée de fixité et de temps de suspension. Ainsi Mathurin Bolze écrit à propos d'un de ses spectacles :

« Il est question d'espace-temps, du mouvement sur place (sans déplacement) et du corps immobile qui se déplace (en mouvement). Les outils/agrès sont le tapis roulant, le mat chinois, le trampoline, la roue. Dans une approche de la notion du temps à l'endroit de la représentation, apparaissent nos absences, des temps morts ou temps du rêve. Quel est alors notre état intérieur ? Quel est cet état de corps lors de ces trous d'air, trous du temps ? Quelle vie apparaît alors ? »⁹

9 Mathurin Bolze à propos de *Tangentes*, 2004.

La forme paradoxale d'immobilité pointée par le circassien évoque aussi celle du dépôt, de la sédimentation lente, couche après couche, d'expériences diverses qui auraient façonné le corps, ce qui nous ramène à la question de la formation. Voici un extrait des fiches d'enseignement de l'école de Peter Goss à Paris:

« Tant au Conservatoire qu'à l'École, il reste au danseur le long chemin à faire, surtout lorsque les danseurs ont eu une solide formation classique, bien installée dans le corps. Il s'agit de défaire des automatismes acquis par une pratique faite très jeune, tout en gardant une forme qui s'en rapprocherait. L'état de corps est totalement différent de celui du cours classique traditionnel, imprégné des Release Techniques ; le corps reste souple et disponible, mais sans mollesse. Pour certains, il s'agit de renoncer à quelque chose d'ancien et d'inscrit, sans mettre de côté la forme, les lignes. »¹⁰

10 Fiche d'enseignement de l'école de Peter Goss.

Ici, l'état de corps renvoie à un héritage technique, une formation du corps qui en conserve certaines qualités : souplesse, disponibilité, tonicité... mais que le danseur traînerait avec lui comme un archivage généalogique, au sein duquel le temps opère un tri – laissant des empreintes plus ou moins profondes. D'ailleurs les programmes et feuilles de salle présentent souvent les interprètes en insistant sur leur cursus de formation. D'autres enseignants ont tendance à lutter contre. Ainsi Sophie Billy précise, pour ses sessions de formation, que :

« Dans la formation des futurs professeurs, [elle] les pousse à refroidir leur état de corps dansant, pour laisser une place à l'analyse, à la compréhension intime de soi. Formuler l'indicible, voilà [...] le nœud de l'enseignement. Pour être dans le vivant du présent et non dans la mort de la répétition du geste. Car il ne s'agit pas de transmettre une forme, mais d'insuffler un élan, la nécessité intérieure du mouvement. »¹¹

11 Fiche d'enseignement de Sophie Billy, danseuse classique, diplômée d'histoire de l'art, chorégraphe de la compagnie Desidera et formatrice au Centre National de la Danse à Pantin.

Cette fois, l'état de corps recouvre paradoxalement une envie irréprouvable – et involontaire – du corps à danser ; la praticienne le centre sur les intentions qui donnent naissance au mouvement : on est là dans une

illustration du dualisme cartésien qui préside aussi à la séparation classique/moderne : la danse classique serait une forme à laquelle on surajoute une expression ; la danse moderne verrait dans le mouvement la consécration de la vitalité intérieure du danseur¹².

Mais nous ne devons pas oublier que, si l'état de corps est l'affaire de l'interprète, il est également perçu par le spectateur. Ainsi, George Appaix écrit, en amont de l'atelier de préparation des spectateurs de sa pièce *M. encore!* :

« Travailler donc avec un groupe en amont du spectacle sur le regard. Comment notre sens le plus souvent prépondérant qu'est la vue s'organise ? Comment notre regard influe sur notre état de corps ? Le travail prendra la forme de trois ateliers de 3 heures où l'on expérimentera notre regard en relation à notre corps. »¹³

Cette proposition de formation renvoie à la problématique de l'empathie entre danseur et spectateur (c'est-à-dire la « simulation mentale de la subjectivité d'autrui »¹⁴). Georges Appaix évoque – sans les nommer – les présupposés chiasmatiques de la perception (c'est-à-dire la manière qu'ont les sens de travailler de façon croisée). Il s'agit ici de mettre le spectateur dans une disposition sensible favorable qui rejoint – mais cette fois pour le non-actant – la notion de disponibilité de l'interprète. Pour ce dernier comme pour le spectateur, la notion d'état de corps a donc bien une dimension esthétique qu'il s'agit dans les deux cas de percevoir ; mais comment mieux la cerner ?

12 Thilda Herbillon-Moubayed, *La Danse, conscience du vivant*, Paris, L'Harmattan, 2005.

13 Georges Appaix : *Que voyons nous lors d'un spectacle de danse ? L'atelier du regard*.

14 Alain Berthoz et Gérard Jorland (ed.), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004, p. 10.

III. Une idée flottante

La signification du terme « état de corps »¹⁵ semble toujours sous-entendue et comme enfouie sous le langage, ni commentée, ni explicitée. Ces formules en vogue (états de corps, de danse, d'urgence...) renvoient à une représentation allant de soi, désignant *ce qui* présiderait à une qualité de danse particulière. L'expression renvoie aussi au double sens du terme interprétation. Le danseur est interprète en rendant visible les formes corporelles choisies par le chorégraphe, mais il doit également motiver son mouvement, retrouver les sensations qui ont présidé à sa création, faire naître à nouveau les champs d'intensité qui permettent son existence. Le geste dansé apparaît alors coloré par une charge émotionnelle, une envie, un désir, un trait psychologique que le spectateur perçoit inconsciemment et tente d'interpréter à son tour. L'état serait donc ce que perçoit le spectateur qui le renseigne sur la dynamique intérieure du danseur. C'est pourquoi, s'agissant de « communication » non-verbale, l'expression reste une notion floue, une idée flottante¹⁶.

15 Laurence Louppe définit les états comme « des modalités du corps allant de l'anatomique au symbolique » dans « L'Utopie du corps indéterminé. Etats-Unis, années 60 » in Odette ASLAN (ed.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994, p. 220.

16 Cf. la « communication floue » dont parle Alessandro Pignocchi dans *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012, pp. 123-124.

A. Un noyau d'expérience pour le danseur

Dans le domaine scientifique, chaque état « correspond à une configuration dans laquelle les diverses composantes de l'organisme présentent un niveau d'activité donné. »¹⁷ Un état implique par conséquent une durée, par opposition à une transition (qui implique une transformation). S'agissant du corps dansant, l'état suppose donc qu'au cœur d'une dynamique de changement incessant, quelque chose est stable et constitue un dénominateur commun à ces variations motrices. *Ce quelque chose* pourrait s'approcher de l'ensemble des raisons qui motive une forme de dialogue tonique d'un individu avec son environnement.

Les danseurs confirment que se crée en eux un « noyau d'expérience » à partir de ces états toniques. Le

17 Antonio R. Damasio, *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, éd. Odile Jacob, coll. « Sciences », 1995, p. 120.

danseur et philosophe Frédéric Pouillaude parle de « cœur éidétique » : en psychologie, l'image éidétique est vive, détaillée, d'une netteté hallucinatoire. Ce noyau – fruit des heures passées en studio – reste pérenne dans l'interprétation, comme dans l'improvisation : « L'écriture de la matière se contente de déterminer les paramètres généraux de l'identité du geste (tel thème kinesthésique, telle structure rythmique, tel accompagnement de l'imaginaire...) sans pour autant fixer sa forme.»¹⁸ On pourrait assimiler ce noyau à la notion d'état. Le trouver ou le retrouver constituerait un travail, un effort de réminiscence d'expériences passées, vécues en formation ou lors d'ateliers. Ici, apparaît l'idée déterminante pour notre recherche qu'un état de corps permettrait de révéler ou dévoiler l'intention qui préside à l'élaboration du geste, non pas dans sa détermination présente mais dans l'actualisation d'un acte ou d'un procédé passé et sédimenté dans le corps. Les travaux des neurobiologistes qui travaillent sur la conscience confirment cette hypothèse : la « conscience étendue » dont parle Damasio dote chaque individu d'un sentiment plus élaboré de lui-même qui le place dans une Histoire (un passé qu'il a vécu ; un futur qu'il peut – grâce à cette connaissance de lui – anticiper ; un monde dont il a une expérience et une connaissance aigüe)¹⁹.

Ainsi, pour Pouillaude, la danse serait identifiée par ce noyau, sans prendre appui sur la figure, un noyau dont certains chorégraphes se méfient d'ailleurs, telle Mathilde Monnier qui écrit :

« Trop souvent, il semble que l'on ait l'illusion d'une danse intérieure qui serait liée à des états subjectifs et divers qui se veulent [...] états de danse. Ces états sont le plus souvent des mémoires corporelles contre lesquelles il faut lutter. »²⁰

Les danseurs le savent bien d'ailleurs : avant même de se mettre en mouvement, au début de la classe, de l'atelier, de la répétition ou du spectacle, ils se couchent sur le sol, sans bouger et les yeux fermés, pour tenter de faire advenir une complète conscience d'eux-mêmes. « Si tu n'es pas ici à cet instant, alors cela s'en est allé déjà. Voilà le travail de la concentration » déclare la danseuse Carolyn Carlson²¹. L'état de corps serait une conscience accrue du corps sensible fixée en une sensation et qui induit une qualité de mouvement particulier.

Pour la chercheuse en danse Christine Roquet, l'état de corps désigne la manière dont la perception du danseur sous-tend et organise le déroulement de son geste ; une réalité difficilement cernable par le langage. Dans sa thèse, la chercheuse propose d'en faire « la couleur » de la figure chorégraphique, c'est-à-dire le résultat du jeu de relations entre densité, saturation, tonalité des dynamiques apportées à un mouvement. Ce faisant, elle élargit, nous semble-t-il, la notion d'état à la catégorie plus large d'interprétation du geste²².

18 Frédéric Pouillaude, « Vouloir l'involontaire et répéter l'irrépérable », in Anne Boissière et Catherine Kintzler (eds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 159.

19 Pour Damasio, la « conscience noyau » (le ici et le maintenant) rend possible la « conscience étendue » reliée au passé et l'avenir. Antonio R. Damasio, *Le Sentiment même de soi*, Paris, Odile Jacob, [1999], 2002, p. 30 et pp. 253-299.

20 Mathilde Monnier et Jean-Luc Nancy, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001.

21 « Entretien avec Carolyn Carlson », par Laurent Dauzou et Claude Rabant, in « Etats de corps », *Revue internationale de psychanalyse* n° 5, 1994, p. 35.

22 Christine Roquet, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002.

Enfin, on pourrait caractériser l'état de corps par l'influence de l'espace sur le geste. Ainsi, le philosophe Gilles Deleuze écrit :

« Je vois bien comment les images extérieures influent sur l'image que j'appelle mon corps : elles lui transmettent du mouvement. Et je vois aussi comment ce corps influe sur ces images extérieures : il leur restitue du mouvement. »²³

23 Gilles Deleuze, *Mémoire et vide*, Bergson, Paris, PUF, 1957, p. 73.

Et les danseurs savent l'influence de l'espace sur le geste : danser en plein air, changer l'espace de représentation d'une pièce, modifier l'espace de danse par la lumière sont autant de contraintes spatiales pouvant perturber bien des paramètres de la réalisation d'un geste. L'espace, c'est aussi l'autre comme le confirme le danseur Sylvain Prunenec :

« Le mouvement du danseur s'initie dans un autre lieu que son propre corps. Ou bien, son propre corps se déploie au-delà de sa surface visible pour englober l'autre. L'autre devenant une part de lui-même. La porosité du danseur, c'est sa capacité à être constamment modifié, constitué même, par la présence de l'autre. »²⁴

24 Julie Perrin et Sylvain Prunenec, « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 février 2013, consulté le 15 mars 2016. URL : <http://danse.revues.org/457>.

En résumé, l'état de corps du danseur pourrait résulter d'un schéma de rappel²⁵, c'est-à-dire un ensemble mnésique reliant les conditions de réalisation d'un geste aux caractéristiques de l'environnement dans lequel il se déroule et préparant le mouvement à venir. Ce mélange d'intentions, de postures et d'émotions qui émaillent le vécu de l'interprète (appelé « noyau éidétique » par Pouillaude), se verrait ciseler par les consignes du chorégraphe, donnant une « couleur » plus précise au geste (Roquet) et se déploierait dans l'instant d'une adaptation immédiate – à l'espace notamment (Bergson²⁶) – mais aussi à autrui et aux autres conditions particulières à chaque représentation.

25 Par analogie à la théorie du contrôle moteur de Schmidt (1975).

B. Une interprétation pour le spectateur

Dans le temps qui nous était imparti, il était impossible d'aborder la notion du point de vue du spectateur. Pourtant ce dernier (qu'il soit critique professionnel ou simple amateur) reste confronté à la difficulté de dire ce qu'il perçoit réellement ; et il est lui aussi tenté de résumer ce qu'il ressent de la danse en utilisant le terme générique d'état de corps. La notion désignerait alors ce qui fonctionne comme un seuil et incite le spectateur à

26 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990 [1939], p. 12.

faire sens à partir de ce qu'il devine des fluctuations intérieures du danseur. Le regard du spectateur dépasserait alors la simple perception du corps-forme pour entrevoir « les possibilités d'action que chaque homme possède dans l'espace d'existence que lui ouvre sa pensée »²⁷.

Pour le spectateur, l'état n'est donc pas une qualité objective mais bien une interprétation prédiquée. Il est la résultante perçue de la confrontation de deux corporéités : celle de l'interprète dont la danse est l'émanation et celle du spectateur qui ressent en lui les échos du corps de l'autre. Plus qu'une interprétation cognitive de ce qui est dansé, l'état de corps est le qualificatif qui s'applique au degré de porosité de notre propre sensibilité à la danse. Il est à la fois l'interprétation, par le spectateur, de « l'effet de surface » que produit « une manière d'être »²⁸ du danseur et l'appréciation métaphorique de ce qui est perçu, incorporé, senti par ce spectateur.

Nous faisons également l'hypothèse de l'existence d'un schéma de rappel chez le spectateur, mais d'une composition différente de celui de l'interprète. Il s'agirait pour celui qui regarde d'être à l'écoute de l'œuvre, tout en conciliant cet état de réception avec le contexte ou sa culture chorégraphique, toujours présents, qui parfois l'assaillent et ne se laissent pas facilement différer. Nous postulons qu'au présent s'articule toujours un passé : ce que je vois se mêle à ce que je sens, à ce que je suis et à mes expériences... On aurait donc bien chez l'interprète et son spectateur deux fonctions différentes mais pourtant analogues dans leur articulation entre présent et passé, et s'articulant autour de cette rencontre entre intention de l'artiste et attention du spectateur.

27 Barbara Elia, « Paul Valéry. Pour une métaphysique de la corporéité », *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1992, p. 25.

28 Gilles Deleuze, *Logique du sens*, [1969], Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973, p. 13.

IV. Définition et perspectives

Danser et voir/dire la danse sont deux activités distinctes mais qui relèvent en certains points d'une même envie de mouvement. Fallait-il s'aventurer dans la proposition d'un néologisme, en abandonnant la notion à l'un des deux points de vue ? L'usage, trop ancré dans les langages de la pratique et de la réception, nous en a dissuadés et nous avons préféré assortir cet exposé d'une définition cherchant à prendre en compte cette dualité. Nous désignerons donc par *état de corps* l'ensemble des tensions et des intentions qui s'accumulent intérieurement et vibrent extérieurement (état de corps dansant) et à partir duquel le spectateur peut reconstituer une généalogie des intensités présidant à l'élaboration, volontaire ou non, d'une forme corporelle ou d'un mouvement (état de corps dansé et observé). Nous justifions le choix de cette définition, à la fois unitaire et duelle, par l'apparition de la notion d'état de corps au XX^{ème} siècle. Jusque-là, l'art séparait l'objet réalisé et la démarche artistique ; mais la modernité va laisser place à une valorisation de ce qui mène à l'objet, laissant transparaître le geste créateur ou la démarche de l'artiste, comme dans *La Pensée* de Rodin²⁹ (vers 1895). Cette sculpture représente à la fois son sujet (le visage de Camille Claudel) et sa démarche (l'œuvre, qui s'est préalablement nommée *La Pensée*

émergeant de la matière, suspend et révèle, par son inachèvement volontaire, la démarche de l'artiste). La danse n'est-elle pas, par sa dimension vivante, l'exemplification même de la conciliation entre le "se faisant" et le "fait" ? Le nombre croissant de propositions artistiques visant à montrer des processus en scène met en évidence cette dualité et active sans cesse l'état de corps comme une représentation centrale de la création chorégraphique³⁰, sans doute voisine de ce que Laurence Louppe nomme « polyphonie intérieure », sorte de « partition mouvante et intime : respirations, poussées, décharges émotives et pondérales dont notre corps est le foyer »³¹. Plus récemment,

29 Auguste Rodin (1840-1917), *La Pensée*, vers 1895, Tête en marbre

30 A ce sujet, lire aussi Barbara Formis (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2009, notamment la contribution d'Aline Caillet, pp. 99-112

31 Laurence Louppe (ed.), *Danses tracées. Dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis Voir, 1994, pp. 10, 14-16.

la chercheuse en danse Alice Godfroy proposait elle aussi une définition qui rejoint en partie la nôtre : « un état de corps est donc tout d'abord un certain degré de densification du dedans qui, alors qu'il lui confère une dimension globale, lui fait gagner le sentiment de son existence. »³²

Ce travail montre également que l'expression « état de corps » recouvre partiellement d'autres notions, tout aussi imprécises que l'on trouve dans le champ des arts vivants, telle que « la présence scénique »³³ ou l'interprétation. Comme l'état de corps, la présence et l'interprétation sont des notions duelles, intéressant à la fois le performeur (danseur, acteur...) et le spectateur : le performeur disposant de qualités (qui pourraient opérer à son insu) et de techniques (relevant de l'entraînement) qui la conditionnent ; le spectateur en percevant les effets en les mêlant à sa propre sensibilité. Présence et interprétation relèveraient donc à la fois de l'intention, du contact et de la perception.

32 Alice Godfroy, *Prendre corps et langue. Etude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse, 2015, p. 35.

33 Nous évoquerons davantage cet aspect dans la partie V. Voir aussi la recension bibliographique et de définitions entreprise par le groupe de recherche québécois « Effets de présence » disponible via : < http://www.affairesdepresence.uqam.ca/Page/def_presence.aspx > [consulté le 28.02.11].

V. Interroger les artistes

L'ensemble de ces pistes était pour nous un prétexte à la réflexion théorique, mais il nous a semblé important – voire primordial – d'adosser cette réflexion au recueil de la parole des danseurs. Bien que depuis le départ, nous ayons envisagé deux points de vue (danseur et spectateur), le temps imparti à cette recherche ne nous a pas permis de creuser la dimension de la réception. Nous nous sommes donc concentrés sur le danseur dans la seconde moitié de ce travail. En allant à la rencontre des artistes pour leur poser quelques questions sur l'usage qu'ils faisaient de cette expression, nous avons voulu vérifier nos hypothèses.

A. Une relativité culturelle

Notre corpus ayant accueilli des témoins d'origine et de culture non francophone, nous nous sommes aperçus que la notion n'était pas aussi signifiante pour eux. Ainsi pour HR, un danseur et chorégraphe d'origine allemande, le terme *état de corps* ne veut « absolument rien » dire, même s'il reconnaît en d'autres termes la pertinence des arguments que nous avons développés plus haut. Comme nous l'avons évoqué en introduction, l'idée d'état de corps ne se dit et ne se pense qu'en français. C'est une notion particulière à cette langue et à notre scène chorégraphique. On ne retrouve son équivalent ni dans la danse post modern américaine, ni dans les danses urbaines, folkloriques ou traditionnelles.

Dans le cas d'HR, on pourrait également émettre une autre hypothèse relative aux conceptions sous-jacente de son esthétique de prédilection – la danse classique –, reliée à une conception dualiste, séparant l'âme, la sphère affective et le corps, vu comme instrument de cette expression : « on doit partir d'un sentiment [...] qui dirige le mouvement [...] un état émotionnel. Ça va plus loin qu'un état de corps ». Cependant on relativisera aussi cette hypothèse dans la mesure où d'autres figures marquantes du classique, telle Wilfride Piollet – dont un extrait d'entretien figure dans le *Thema* – montre que si le terme n'est pas explicitement utilisé, il trouve des synonymes dans les notions d'interprétation et d'expression.

B. Un *faire* et un *dire* entremêlés

Nous sommes partis de l'hypothèse que la notion d'état de corps était un mot valise, aux acceptions flottantes, mais qu'elle relevait d'une expérience intériorisée nécessairement subjective, difficile à expliciter ; une réalité dont il était finalement plus commode de désigner la catégorie, plutôt que les subtiles variations individuelles qui en constituent le contenu. Ainsi, l'impossibilité de verbaliser le cœur de l'expression s'est posée comme une première difficulté méthodologique. Pour APR, un danseur et chorégraphe argentin, l'état de corps disparaît dans un condensé complexe de sensations entremêlées. Le problème d'une limite assignée au langage pour *dire* sa définition surgit au moment où il se met à danser. Il parle en re-convoquant gestuellement l'expérience de Body Mind Centering qu'il prend pour exemple.

« [...], j'éloigne mes mains de mon cœur et après je reviens ici et tac, il y a cette sensation de confort [...] (Il éloigne son bras droit de son torse en ouvrant le sternum puis le rapproche, en refermant les épaules, comme s'il s'enfonçait en lui) [...] c'est comme si fffouu tout ici se relâchait, j'étais un peu zu Hause, je suis à la maison, je quitte la maison [...] ». (Tout son corps se recroqueville encore sur lui-même puis vient une lente extension des bras quand il « quitte la maison »).

On voit combien les paroles sont indissociables du sens que dégage sa corporalité. Cependant, le statut des mots reste flou devant l'expérience émotionnelle. Pour lui, le noyau de l'état de corps se trouve au fond des sensations et les mots sont écartés de cette essence. Cependant, ces derniers restent un moteur fondamental de l'émergence et du cheminement de ce noyau, notamment pour retrouver postérieurement l'état en question. Sa position de chorégraphe le place spontanément dans ce questionnement ; comment retrouver ou faire retrouver cet état à moi-même et/ou à d'autres personnes ? Sa réponse est nette : il faut aller dans un studio de danse et définir des stratégies corporelles pouvant soumettre le corps à la question.

Tout en continuant de se mouvoir, il nous fait comprendre qu'« un vécu qui permet [au corps] d'agir par [lui]-même sans se mettre en état de pré-évaluation » n'obtient du langage qu'une pâle représentation de cette intériorité. Pignocchi écrit encore que l'œuvre elle-même serait « un meilleur témoin des intentions effectives de l'artiste que ses déclarations publiques. [...] Leur richesse et leurs nuances [en parlant des intentions] sont nécessairement en grande partie perdues lors de leur désignation par des mots et des phrases. »³⁴ Dans le cadre de la construction

34 A. Pignocchi, *op. cit.*, p. 124.

d'une recherche, la résolution de cette aporie serait-elle de *se mettre en état de ...*, de proposer une séance en studio et une mise en corps pour pallier à l'absence des mots ? Pas si sûr, dans la mesure où, au sein du vocabulaire utilisé (et même s'il est parfois limité), le chercheur a accès à des informations et des données révélatrices des représentations et des concepts qui sont en jeu. Le *dire* ne peut pas toujours rendre compte du *faire*, mais il constitue un outil important dans cette recherche.

C. Les états comme formes modulables de relation au monde

Au cours de notre recherche nous avons trouvé que les états de corps n'étaient pas fixes, mais modulables. Pour la danseuse IS cela s'apparente à une « fréquence [où il faut entrer pour que] quelque chose puisse se révéler ». Cette image que propose la danseuse peut être rapprochée de la notion de syntonie, puisque « rentrer dans une fréquence » c'est avoir un état résultant de l'accord entre vibrations : les siennes, internes et celles, externes, avec lesquelles elle a choisi de se synchroniser. Si l'état dans lequel IS perçoit son corps n'est pas un état fixe mais une gamme de résonances et de fréquences avec laquelle elle se met en accord, alors l'état de corps peut être considéré comme une construction à la fois à l'intérieur et à l'extérieur de la personne.

Le performer PB a identifié ces états extérieurs. Il les a définis en fonction de contextes socio-environnementaux qui produisent des états de corps différents : du corps de tous les jours au corps scénique, du corps social au corps performatif.

« Le corps de l'ordinaire n'est pas celui du spectacle [...] il y a un état de corps social, par exemple quand tu es dans un rendez-vous, que tu travailles avec des gens, que tu dois aller à la banque [...] tu modifies ton comportement et l'état de corps, tu le modifies pour se mettre à la portée des personnes [...] les états de corps seront différents en fonction de mon public [...] si j'ai une douleur particulière ou que je suis fatigué par exemple, mon état de corps sera différent. »

D'après PB, ce sont ces différents états – en agissant sur nos corps au fil des années – qui nous modèlent et nous donnent forme. Ils sont les catalyseurs des « déformations corporelles ». L'état de corps ici est un préalable qui tient son origine, aussi bien des facteurs vécus, que des expériences formatrices parcourues en tant que performer. Pour lui la vie et les pratiques traversées dé-forment le corps et le re-forment ; chaque discipline

véhiculant une conception du corps bien précise. On peut donc considérer les différentes pratiques chorégraphiques et/ou performatives comme différentes voies de construction des états de corps.

PB considère le moment de la performance comme un instant unique, préservé du corps habituel par l'élaboration d'un processus, il déclare « convoquer un état de corps pour la scène » et le moment de la performance. En ce qui concerne le processus de création de la conteuse NP, la répétition est une réécriture : « À chaque répétition je réécris le texte. » Pour cette artiste l'état de corps s'opère par les mots et les pauses. Elle cherche une corporalité muette, sans gestes, où son corps se projette *dans* l'histoire à chaque fois qu'elle donne la parole et le silence à entendre. Quant à IS, elle essaye, en scène dans son dernier travail, d'élargir sa perception interne et sa proprioception :

« J'élargis ma propre vision, je me mets dans une place au sommet, au-dessus, je vois d'en haut ; ce point de vue ne provient pas de mes propres sensations. J'essaie de sortir du « moi-même » égocentrique. Je veux qu'il soit une expérience communautaire. »

Corps ritualisé ou corps muet, corps interne ou corps externe, les états de corps des artistes sont affectés non seulement par leurs choix de vie et de formation mais aussi par les caractéristiques des œuvres et du processus de création qu'ils choisissent de suivre et qui donnent des directions différentes à leurs intentions. PB considère par exemple, que dans le cas d'un travail avec un chorégraphe, c'est lui qui donne la méthode pour arriver au corps qu'il désire : « c'est eux (les chorégraphes) qui te donnent leur manière de travailler pour avoir l'état de corps qu'ils te demandent ».

Si l'attention peut être définie par une capacité de l'individu à concentrer volontairement son esprit sur quelque chose de déterminé, on peut dire que l'attention est une forme de syntonie. L'attention se déplace et qui se fixe en produisant des transformations. On a vu que, tandis qu'un performer concentre davantage d'attention sur un point de vue interne, ses sensations ou ses émotions, un autre peut en focaliser une plus grande partie sur un point de vue externe, une fréquence observable, qu'il pourrait rejoindre. Ces relations entre perceptions intérieures et extérieures sont les variations d'intensités qui donnent *forme*, *déforment*, *transforment* les corps. Ce sont ces différentes attentions, ces syntonisations qui produisent les « états de corps » vécus aussi bien que les « états de corps » observables. L'« état de corps » relèverait peut-être davantage du mouvement que de la fixité en raison de la transmutation d'une forme qui s'opère. Non pour penser la forme comme un état stable, mais pour penser ces changements, ces passages de l'un à autre, à l'image d'un syntonisateur qui change de fréquences.

D. L'état de corps : préalable, variable ou objectif ?

Nous avons postulé que l'état de corps pouvait être considéré à la fois comme un préalable nécessaire à la mise en mouvement, une variable malléable et/ou un objectif à atteindre. Il est apparu au cours de nos entretiens qu'être « présent » semblait nécessaire à toute mise en mouvement pour l'interprète, nous permettant ainsi d'émettre l'hypothèse que la notion d'état de corps s'apparenterait en partie à celle de la présence. Dans nos entretiens nous avons tenté de saisir ce que les danseurs *entendent* par présence. Ainsi MC, comédienne et danseuse, évoque son besoin de « déposer son corps » avant même de s'échauffer :

« Avant tout [...] je dépose mon corps et au lieu de me lancer dans un grand échauffement je me demande : « [...] Là de quoi j'ai besoin ».

De nombreux cours, ateliers, workshop démarrent dans la posture allongée au sol. Comme le mentionne FDG, praticienne en Body Mind Centering (ci-dessous B.M.C.), un temps de coupure avec le monde extérieur est nécessaire afin de se retrouver. Il s'agit d'un temps pour « essayer de sentir le besoin qu'on a pour se mettre en mouvement et pour être avec soi. » Il s'agirait, dans l'instant, d'être à l'écoute de son état quotidien et de *rendre à l'écoute des sensations du corps*, afin de répondre, comme nous l'évoquions précédemment, aux besoins physiques (s'étirer, respirer, marcher, etc.). De ce fait, « déposer son corps » c'est pour M.C. « ramener à l'intérieur », « se rassembler », c'est à dire *centraliser son attention sur soi*, et re-concentrer l'énergie probablement au niveau du centre de gravité comme semblent l'indiquer les mouvements de la danseuse pour expliquer cette action (geste de tout rassembler au niveau du ventre). Pour FDG, *en tant que* praticienne de B.M.C., il y aurait plutôt un « état habituel quotidien où on serait en deçà de nos sensations et un état de danse, [qui] serait une ouverture aux sens ».

L'état de corps dansant nécessiterait donc une importante « conscience de soi ». Au départ, celle-ci peut être plus ou moins intense, et – dans la pratique – devrait être portée sur ce que le danseur ressent intérieurement. Il y aurait donc un jeu très fin de conscientisation des sensations (sensations corporelles, personnelles mais aussi sensations de l'environnement), d'où la nécessité d'être dans un état initial de « disponibilité ». Cette conscience de soi s'effectuerait dans un double mouvement à la fois intérieur et extérieur. A ce sujet, MP, danseuse et pédagogue, exprime la relation face à l'autre, face à un public ou à un auditoire de cette façon :

« Tu dois être et, en même temps, ne pas être, c'est-à-dire que tu dois être ton corps, tout en étant spectateur de toi-même et projeter une image de ce que tu dois être dans l'instant de la danse. »

Dans le travail exploratoire du danseur, le mouvement s'accompagne donc d'une attention portée aux sensations. Dans le cadre du B.M.C., l'écoute du corps passe par l'observation de planches anatomiques qui permet au danseur d'ouvrir des espaces corporels à même de favoriser une plus grande réceptivité aux sensations et d'entrer ainsi dans un état de « disponibilité » :

« Tu vas te rendre compte qu'un squelette c'est pas droit, c'est courbe, c'est spiral et donc à partir de là, de cette notion de spirale, tu peux déjà te dire : «tiens, est-ce que moi dans mon corps j'avais cette idée-là de mes os droits, spiralés ou courbes ?» et rien que [cela], ça peut changer ta sensation. »

L'intérêt porté à la sensation semblerait assez symptomatique de l'évolution de la danse contemporaine vers des pratiques de la singularité déplaçant la virtuosité de la technique vers la sensibilité. Ce changement de paradigme mène donc à un intérêt marqué pour la perception. F DG souligne ainsi :

« Tu permets une circulation entre toi et ton environnement, du coup ta perception est assez ouverte, tu ne regardes pas de la même façon, tu n'entends pas de la même façon, tu ne respires pas de la même façon. C'est plus vivant. »

Le passage à cet état de conscientisation du corps et de l'environnement peut s'apparenter à une technique en soi, sans cesse travaillée par l'interprète, une capacité à passer immédiatement dans un état de corps différent de celui du quotidien en re-convoquant au présent des expériences passées. MC considère ainsi se constituer un « bagage » d'expériences dont elle peut remobiliser le contenu selon les besoins d'un projet. Cependant dans la pratique du B.M.C. il est à noter que FDG ne souhaite à l'inverse pas « capitaliser les expériences » ; elle est plutôt en recherche de nouveaux chemins perceptifs. Ainsi, incarner de nouveau un état vécu précédemment n'est pas le fruit d'une simple reproduction mais révèle un caractère mouvant et non immédiat nécessitant de parcourir à nouveau des chemins amenant à réhabiliter cet état. Pour MC, il s'agit par exemple de retraverser des exercices déjà

éprouvés l'amenant à travailler une qualité de mouvement ou une disposition particulière.

Ces différents chemins traversés pour atteindre un certain état de corps apparaissent donc comme autant de possibilités de jeu et de gammes de couleurs. L'état de corps apparaît ici comme modulable. Le corps rendu disponible aux sensations serait une matière malléable et serait le prisme à travers lequel se condensent les sensations que le danseur réussit à étirer et à donner à voir en mouvement. Les techniques acquises ne viennent pas figer la forme mais, permettent à la forme de déployer tout le potentiel sensible du geste. Les techniques donnent ainsi au danseur une palette de possibilités dépendant de chaque corporalité.

L'état de corps peut aussi naître d'un dialogue entre le chorégraphe et le danseur. Ici le projet de l'un vient croiser l'histoire corporelle de l'autre et nourrir la recherche artistique. C'est encore une spécificité de la danse contemporaine que de favoriser ces échanges où le chorégraphe démiurge considérant l'interprète comme un simple exécutant n'a plus sa place. Pour MP, danseuse et pédagogue :

« Il y a l'état de corps dans lequel le chorégraphe va te modeler et tu vas te laisser modeler mais, en même temps, tu vas l'inspirer et il va pouvoir sortir des choses de toi, il va modifier ton corps, en faire autre chose. »

La création, basée sur cette rencontre des corporalités, nourrit ainsi le bagage d'expériences de l'interprète en laissant une « empreinte » très forte.

L'analyse de nos différents entretiens a cependant révélé une contradiction : si certains danseurs éprouvent le besoin d'atteindre un certain *état de présence* préalablement à la mise en mouvement, d'autres en revanche évoquent des expériences de danse en « pilote automatique ». Ainsi MC et MP, dans certaines circonstances scéniques, ne se sentiraient pas intérieurement présentes mais joueraient simplement leur rôle ou danseraient leur partition. La nécessité d'être présent relèverait-elle dès lors du plaisir pris par le danseur ou d'une éthique liée à une forme de sincérité ? Ce phénomène de « pilotage automatique » serait-il l'indice d'une intégration corporelle telle que le danseur n'aurait plus besoin de la conscientiser ? La réponse à cette question nous renvoie à un autre vaste sujet – celui de la présence scénique que nous ne traiterons pas ici.

E. Et le spectateur ?

En prenant le parti de n'interroger que des *acteurs* (au sens large et sociologique du terme) nous n'avons pas exploré la dimension des états de corps observés ou ressentis par les spectateurs. Cette dimension pourrait faire l'objet d'une autre étape de recherche. Toutefois, les entretiens que nous avons menés ont permis d'ouvrir quelques pistes.

A chaque représentation, l'artiste se retrouve confronté aux spectateurs. Chacun d'entre eux, comme nous l'avons souligné précédemment, arrive avec un état de corps résultant de ses activités ordinaires. Ce dernier se mêle à un horizon d'attente individuel qui prend en compte la nature et les propriétés de l'évènement : le genre sous lequel il est programmé (danse, performance, spectacle hybride...), l'espace qui l'accueille (théâtre à l'italienne/ chapiteau/rue...) mais aussi la charge symbolique du lieu (différente selon qu'on est reçu dans un opéra ou un centre social).

La proposition artistique, à son tour, va modifier de manière plus ou moins importante ce nouvel état de réception. Il faut ici reconnaître qu'assister à un spectacle ne se résume pas à le *voir*. Un échange mutuel peut ainsi se mettre en place, et générer des formes d'empathie, de simulation incarnée³⁵, de compréhension (au sens étymologique de « prendre avec soi »). Une perméabilité mutuelle peut s'instaurer qu'évoque parfois les artistes. Ainsi MCH déclare :

« Pour moi hier, c'était mauvais, mon état physique était perturbé, pas assez concentré, trop perméable et imprégné du public. [...] C'est effectivement un juste milieu qu'il faut trouver : être concentrée et en même temps sensible au rythme du public. »

Bien que s'originant de façon différente chez le danseur d'un côté et le spectateur de l'autre, les états de corps renforcent la relation danseur-spectateur, en jouant sur cette perméabilité. MCH poursuit :

« Par exemple, dans *Frou Frou*, j'ai beau dire aux interprètes qu'il faut tenir la pièce, nous devons aussi aller avec le public ; c'est à la fois être concentrée dans ses actions et à la fois à l'écoute du public qui nous entoure ».

Nous ne pousserons pas ici davantage cette question de l'intersubjectivité entre danseur et spectateur.

35 Ce concept désigne la possibilité de comprendre inconsciemment le résultat d'un geste extérieur à nous (en peinture, en musique) par évocation de son propre répertoire moteur. Voir Vittorio Gallese, « les soi corporels en relation. La simulation incarnée comme perspective en deuxième personne sur l'intersubjectivité » in Luigi Onnis (ed.), *Thérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese*, Paris, Fabert, 2015, 119-147.

Mais nous concluons en espérant avoir montré par ce travail tout l'intérêt qu'il y a à analyser les représentations à l'œuvre chez les acteurs de la création chorégraphique – comme chez leurs spectateurs – afin de faire émerger ce qui pour le moment, et même dans la littérature savante, ne se signale que par l'usage un peu paresseux d'un terme en vogue, alors que ce qu'il recouvre (tant dans une approche poïétique qu'esthétique) dévoile des aspects heuristiques de la notion de corporéité.

Bibliographie

- ASLAN Odette (ed.), *Le Corps en jeu*, Paris, CNRS Editions, 1994.
- BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 1990.
- BERNARD Michel, *De la création chorégraphique*, Pantin, Centre national de la danse, coll. « Recherches », 2001.
- BERTHOZ Alain et JORLAND Gérard (ed.), *L'Empathie*, Paris, Odile Jacob, 2004.
- BOISSIÈRE Anne et KINTZLER Catherine (eds.), *Approche philosophique du geste dansé. De l'improvisation à la performance*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Esthétique et sciences des arts », 2006.
- BOURDIEU Pierre, *Le Sens pratique*, Paris, Minuit, 1980.
- Collectif, « Etats de corps », *Spirales* n° 242, Montréal, automne 2012.
- « Etats de corps », *Revue internationale de psychanalyse* n° 5, 1994.
 - « & le corps », *Revue d'esthétique* n° 22, Paris, éd. Jean-Michel Place, 1992.
- DAMASIO Antonio R., *Le Sentiment même de soi*, Paris, Odile Jacob, 2002.
- *L'Erreur de Descartes. La raison des émotions*, Paris, Odile Jacob, coll. « Sciences », 1995.
- DELEUZE Gilles, *Logique du sens*, Paris, UGE, coll. « 10/18 », 1973.
- *Mémoire et vide, Bergson*, Paris, PUF, 1957.
- FORMIS Barbara (ed.), *Penser en corps. Soma-esthétique, art et philosophie*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'art en bref », 2009.
- GILSON Etienne, *Matières et formes. Poïétiques particulières des arts majeurs*, Paris, Vrin, 1964.
- GODFROY Alice, *Prendre corps et langue. Etude pour une densité de l'écriture poétique*, Paris, Ganse, 2015.
- HERBILLON-MOUBAYED Thilda, *La Danse, conscience du vivant*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LOUPPE Laurence, *Poétique de la danse contemporaine*, Bruxelles, Contredanse, 2000.
- (ed.), *Danses tracées. Dessins et notation des chorégraphes*, Paris, Dis Voir, 1994.
- MERLEAU-PONTY Maurice, *Phénoménologie de la perception* [1945], Paris, Gallimard, coll. « TEL », 1981.
- MONNIER Mathilde et NANCY Jean-Luc, *Dehors la danse*, Lyon, Rroz, 2001.
- ONNIS Luigi (ed.), *Thérapies et neurosciences : une nouvelle alliance. De l'intersubjectivité aux neurones miroirs. Dialogue entre Daniel Stern et Vittorio Gallese*, Paris, Fabert, 2015.
- PERRIN Julie, *Projet de la matière – Odile Duboc*, Dijon, Les Presses du réel / Centre national de la danse, 2007.
- et Sylvain Prunenec, « Le geste dansé et la déprise », *Recherches en danse* [En ligne], 2 | 2014, mis en ligne le 01 février 2013, consulté le 15 mars 2016.
URL : <http://danse.revues.org/457>.

PIGNOCCHI Alessandro, *L'œuvre d'art et ses intentions*, Paris, Odile Jacob, 2012.

ROQUET Christine, *La scène amoureuse en danse. Codes, modes et normes de l'intercorporéité dans le duo chorégraphique*, thèse de doctorat sous la direction de Philippe Tancelin, Université de Paris 8, décembre 2002.

VERMERSCH Pierre, *L'Entretien d'explicitation*, Issy-les-Moulineaux, ESF, 2010.