



HAL
open science

DE L'IMAGE À L'IMAGINAIRE

Isabelle Ginot, Gabrielle Mallet Julie Nioche Christine Roquet

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot, Gabrielle Mallet Julie Nioche Christine Roquet. DE L'IMAGE À L'IMAGINAIRE. Repères, cahier de danse, 2006, 10.3917/reper.017.0003 . hal-02495673

HAL Id: hal-02495673

<https://hal.science/hal-02495673>

Submitted on 12 Apr 2020

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.

DE L'IMAGE À L'IMAGINAIRE

Isabelle Ginot, Gabrielle Mallet, Julie Nioche, Christine Roquet

La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne | « [Repères, cahier de danse](#) »

2006/1 n° 17 | pages 3 à 8

ISSN 2112-5147

Article disponible en ligne à l'adresse :

<https://www.cairn.info/revue-reperes-cahier-de-danse-2006-1-page-3.htm>

Pour citer cet article :

Isabelle Ginot *et al.*, « De l'image à l'imaginaire », *Repères, cahier de danse* 2006/1 (n° 17), p. 3-8.

DOI 10.3917/reper.017.0003

Distribution électronique Cairn.info pour La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne.

© La Briqueterie / CDC du Val-de-Marne. Tous droits réservés pour tous pays.

La reproduction ou représentation de cet article, notamment par photocopie, n'est autorisée que dans les limites des conditions générales d'utilisation du site ou, le cas échéant, des conditions générales de la licence souscrite par votre établissement. Toute autre reproduction ou représentation, en tout ou partie, sous quelque forme et de quelque manière que ce soit, est interdite sauf accord préalable et écrit de l'éditeur, en dehors des cas prévus par la législation en vigueur en France. Il est précisé que son stockage dans une base de données est également interdit.

De l'image à l'imaginaire

par Isabelle Ginot, Gabrielle Mallet, Julie Nioche et Christine Roquet

Séminaire
« Autour de
l'image du corps »,
université Paris VIII.
Photographie :
Julie Nioche.

Ce numéro de *Repères*, qui se saisit de l'image du corps pour explorer la danse, prend sa source dans un séminaire universitaire croisant théorie et pratique : le présent texte, « à quatre voix », rend compte de ce temps de recherche.

Histoire d'un projet

Questions : de quoi parle-t-on quand on parle d'« image du corps » ? Quels sont les associations et les liens entre imaginaire et proprioception¹ lors de la danse ? L'improvisation est une mise en pratique du concept « d'image du corps » et de ses modulations. Nous posons des questions simples afin de connaître le cheminement de la mise en mouvement.

L'activité du département danse de l'université Paris VIII - Saint-Denis, lieu de formation et de recherche sur la danse, s'articule autour d'un axe principal de questions : en quoi la pratique du danseur est-elle un lieu de production théorique ? Quelles sont les idéologies sous-jacentes qui organisent certaines « évidences » et font de la pratique dansée une pratique disciplinaire (« corps instrument », « interprète-instrument », etc.) ? Comment certains discours théoriques (scientifiques, philosophiques, politiques...) viennent-ils alimenter la pratique dansée, non pas comme discours de vérité mais comme vecteurs d'imaginaires² ? Le séminaire dont il va être question ci-dessous a été conçu à partir de cet ensemble de problématiques. Il s'agissait de se réunir autour du

Nous sommes continuellement en train d'expérimenter sur l'image du corps

conférenciers issus de différents champs, autour de cette question : comment pensez-vous l'enveloppe corporelle du sujet, ou sa « séparation » et ses relations avec le milieu – question qui occupait Julie Nioche à ce moment-là ; celle-ci, en retour, proposait « sur le champ » un atelier en écho aux interventions pratiques ou théoriques des invités.

« Image du corps ? » Quelques définitions

Paul Schilder

L'ouvrage qui fait aujourd'hui encore référence est celui de Paul Schilder, neurologue puis psychanalyste : *L'image du corps, étude des forces constructives de la psyché*, écrit en 1935⁴. Pour Schilder, l'image du corps est la façon dont notre corps nous apparaît à nous-mêmes par le travail conjoint du sentir et de la mémoire. Son étude de l'image du corps se situe donc non seulement sur le plan psychique, mais également sur le versant perceptif. Schilder considère le « schéma postural », c'est-à-dire l'organisation singulière de la posture dans son dialogue avec la gravité, comme le fondement de l'image du corps, ce « schéma postural » étant envisagé comme une entité dynamique : « Comme nous changeons perpétuellement de position, nous sommes toujours en train de construire un modèle postural de nous-mêmes en constante transformation⁵ ». Enfin, selon Schilder, l'image du corps est un phénomène social dans le sens où « le modèle postural du corps est lié au modèle postural du corps des autres⁶ ». Schilder insiste donc sur la plasticité d'une image du corps liée intrinsèquement à la posture, et les danseurs peuvent sans mal s'approprier ses mots : « nous sommes continuellement en train d'expérimenter sur l'image du corps⁷. »

Françoise Dolto : image inconsciente du corps, schéma corporel

Alors que Schilder tend à utiliser indifféremment « schéma corporel » et « image du corps », Françoise Dolto⁸, elle, tient à distinguer les deux notions : « Le schéma corporel spécifie l'individu en tant que représentant de l'espèce, quels que soient le lieu, l'époque ou les conditions dans lesquels il vit [...]. [Si] le schéma corporel est en principe le même pour tous les individus de l'espèce humaine, l'image du corps, elle, par contre, est propre à chacun : elle est liée au sujet et à son histoire [...]. Le schéma corporel est en partie inconscient, mais aussi préconscient et conscient, tandis que l'image du corps est éminemment inconsciente⁹. » Selon Françoise Dolto, « l'image inconsciente du corps est actuelle, vivante, en situation dynamique¹⁰ ». Elle fait référence à l'investissement pulsionnel et libidinal du sujet désirant : « l'image du corps est du côté du désir, elle n'est pas à référer au seul besoin¹¹ », en prise avec le vécu émotionnel, mémorisé/fantasmé, de la relation. Cette relation est envisagée essentiellement comme dialogue verbal selon la loi psychanalytique du « tout est langage chez l'être humain¹² ».

...

travail d'une artiste, Julie Nioche, et de rencontrer à la fois sa pratique – centrée depuis plusieurs années sur la question de « l'image du corps » – et l'ensemble discursif flou, indéfini, à la fois sur- et sous-théorisé que désigne cette expression : « image du corps ». La logique académique aurait voulu que le séminaire tentât d'abord de faire l'histoire de cette notion, des différentes définitions qui en ont été données et d'en faire la critique, et ensuite seulement, d'examiner comment les ateliers de Julie Nioche venaient s'inscrire dans les concepts ainsi mis en lumière, ou au contraire s'opposer à eux, les déplacer ou les dépasser. Nous avons préféré partir des pratiques de Julie Nioche, tenter de les comprendre et voir, localement en quelque sorte, comment elles croisaient l'histoire ou les concepts ou l'image du corps. Partir de la danse, donc.

L'équipe de ce séminaire ouvert aux étudiants de maîtrise-DEA était composée des auteurs de cet article et, au long du fil tramé par Julie Nioche, de divers conférenciers venus nourrir de leur point de vue les questions qu'elle posait.

La règle de la première session (31 janvier - 4 février 2005) était la suivante : Julie Nioche proposait un atelier, prélevé dans la recherche qu'elle mène depuis plusieurs années, autour de l'image du corps ; Christine Roquet faisait écho à ces ateliers, soit sous forme d'intervention théorique, soit sous forme d'atelier, afin d'éclaircir quelle était la nature de « l'imaginaire » mis en œuvre, ou encore d'exposer quels aspects des théories de l'image du corps permettaient d'éclaircir telle ou telle pratique ; Isabelle Ginot, toujours en écho aux propositions de Julie Nioche, présentait la façon dont la méthode Feldenkrais®³ traite l'image du corps, dans la pratique comme dans le discours. Lors de la deuxième session (9-14 mai 2005), à l'inverse, étaient invités des

L'humanisation du petit d'homme se construit dans les échanges en parole, et pour Dolto l'image du corps est entièrement dépendante de l'interaction verbale¹³. Ce que ne précise pas Dolto, c'est que la communication inter-humaine avec un enfant s'établit également dans un **échange postural et gestuel**. Et l'image du corps intégrée par l'enfant dépend également de la façon dont vont s'unifier, dans la relation, les gestes possibles et impossibles qui le constituent.

Image, imagination, imaginaire

Atelier 1

Explorer les différences entre notre « corps imaginé » et notre « corps réel ». Constaté la déformation de notre vision du corps et de l'interprétation que nous faisons de celui-ci. Pratiquer les « expérimentations interrogatives », c'est-à-dire explorer sans interpréter ; constater les différences d'une personne à une autre et d'un moment à un autre ; comprendre que ces observations témoignent de notre imaginaire. La méthode Feldenkrais® insiste elle aussi sur cette observation « non jugeante » des disparités entre corps vécu et corps réel. Peut-on observer les incohérences, mutations, déformations de notre propre image du corps, sans la juger à l'aune d'une quelconque « norme » du corps et du geste ?

Le discours en danse est assez flottant, tant en ce qui concerne le concept d'*image* que ses corollaires : *imagination* et *imaginaire*. Qu'il soit employé au sens de « métaphore » ou de représentation visuelle, le terme d'*image* renvoie à un objet fixe, une représentation visuelle d'autre chose. Lorsque le langage courant utilise le terme « imagination » c'est, le plus souvent, pour souligner une opposition entre ce qui s'opère « en imagination » et ce qui a lieu « en réalité ». L'imagination est définie couramment comme la « faculté que possède l'esprit de se représenter des images¹⁴ » et l'imaginaire comme recouvrant le domaine de l'imagination. Nombre de techniques de danse et techniques somatiques ont recours à « l'imagination » comme expérience

tation du mouvement : en Feldenkrais, par exemple, on proposera souvent « d'imaginer » à gauche les mouvements explorés du côté droit pendant la première partie de la séance. L'expérience, aujourd'hui confortée par les neuro-sciences, tend à montrer que le mouvement *imaginé* a autant d'efficacité pour la recomposition d'une coordination, voire plus, que le mouvement fait « réellement », et que tout mouvement « imaginé » est aussi en partie un mouvement « réalisé ». Cependant, la danse travaille plus encore un autre registre, celui de l'imaginaire, plus largement compris comme le processus généralisé qui régit les différentes facettes de la corporéité. L'imaginaire est à la source du fonctionnement de notre sentir, ce par quoi se définit toute corporéité, mais, profondément, il est ce qui articule, de façon souterraine, « nos manières de sentir, d'exprimer et de dire¹⁵ », bref, « l'imaginaire est dans la sensation¹⁶ ». Il est donc envisagé comme processus dynamique et non comme l'engramme de représentations mentales figées et sises dans le cerveau. Surtout, il ne saurait se limiter à la sensation « visuelle », mais comprend l'ensemble du fonctionnement de la sensation, régi par le principe des chiasmus décrit par Michel Bernard (voir plus loin). Il se situe à l'amont, et non à l'aval, du geste réalisé : c'est l'imaginaire qui régit, en quelque sorte, les gestes possibles et impossibles du sujet ; et c'est sa plasticité, sa capacité de métamorphose, sans cesse sollicitée par le travail du danseur, qui rend possibles les transformations du geste.

Atelier 2

Produire des « traces » écrites à la suite d'un échauffement

La cheville coince, le mouvement ne se fait pas

Il y a comme un refus.

Arrêt

Elle ne respire plus. Les os sont collés.

Ils se sont stratifiés en fondant les uns sur les autres.

La peau semble rétrécie au froid.

Elle est bien trop fragile et petite pour contenir ce sang chaud, brûlant à la glace.

La peau se bat pour maintenir ces muscles et ces viscères nerveux à l'intérieur d'elle.

Les mouvements malaxent le sang, la lymphe et la sueur poussent la peau qui résiste et semble se rétrécir.

La mâchoire gauche n'est plus qu'un trou

Morceau disparu – La gueule défoncée – Dévisagée

Méconnaissable – Je vois un autre en moi.

Après l'effort, les muscles continuent seuls obstinés à travailler en moi.

Immobile

Je tremble

L'aorte vacille

Je tombe

Page 4 :

Julie Nioche,
vidéo de l'installation X.

Images :

Rachid Ouramdane.

Page 5 :

Julie Nioche.

Projet Études,
initié par Julie Nioche
(bourse de recherche
de la DMDTS).

Photographie :

Gabrielle Mallet.

L'imaginaire est dans la sensation

La confrontation entre l'expérience du geste et sa « réalité objective » (par exemple, les mesures quantifiables d'amplitude gestuelle, d'effort musculaire, d'engagement de telle ou telle partie du corps dans un mouvement, voire de tel ou tel muscle ; ou encore, plus simplement, ce qu'un œil expert peut observer, « de l'extérieur », quant au mouvement d'un autre) fait toujours apparaître des disparités : personne ne bouge comme il croit bouger ; personne n'a le corps qu'il croit avoir. Ces divergences entre expérience vécue et faits objectivables, bien connues des professeurs de danse notamment, témoignent moins de manques ou d'incompétences motrices, que de l'activité intense de l'imaginaire (on peut par exemple facilement voir dans son geste que quelqu'un « se sent petit », ou « grand »). Dans une séance collective de Feldenkrais, le praticien décrit verbalement le mouvement demandé, et chaque élève « l'invente » gestuellement. En l'absence de modèle montré, la variété des réponses à une même consigne expose l'imaginaire de chaque élève : le bras s'attache-t-il à l'épaule, ou aux lombaires ? Envoie-t-on les mains dans l'espace, comme détachées du corps (en éclairneur...) ou au contraire, doivent-elles être accompagnées ? etc.

Sens, sentir, sensation, perception

L'imaginaire, c'est donc tout d'abord le travail de la perception, phénomène complexe qui peut être envisagé comme fonctionnement chiasmatisé généralisé. Le *chiasme* est une figure de l'entrecroisement que nous devons à Merleau-Ponty¹⁷, retravaillée par Michel Bernard qui élabore une théorie sur le fonctionnement intrinsèque du *sentir*, dans laquelle il envisage quatre figures du chiasme : le chiasme intrasensoriel, qui souligne la dimension à la fois active et passive de chaque sens, le chiasme intersensoriel qui souligne le phénomène de résonance entre les différents sens, un chiasme parasensoriel qui désigne « la connexion étroite et même l'homologie entre l'acte de sentir et l'acte d'énonciation, [...] entre le percevoir et le dire [...] » auxquels s'ajoute un quatrième chiasme qui concerne la « trame des interférences croisées de deux corporalités distinctes¹⁸ », appelé « intercorporité ». Autrement dit, toute perception est une action, une activité du sujet sur le monde, qui engage la totalité des sens de façon indivise, entrelacée, et cependant toujours singulière. À la question de savoir comment la perception guide l'action est accolée celle de savoir comment l'action modèle la perception. De fait, les deux systèmes ne sont plus envisagés de façon indépendante :

Personne ne bouge
comme
il croit bouger ;
personne
n'a le corps
qu'il croit avoir

« Chaque moment de veille fait appel à des sensations, non seulement de la vision, de l'ouïe, du goût, de l'odorat et du toucher, mais également à celles qui émanent de récepteurs situés dans les muscles, les articulations et la peau qui détectent la position, la force, et le mouvement dans une activité constante de l'organisme. [...] Chacun perçoit afin de bouger et bouge afin de percevoir¹⁹. »

La mise en œuvre de stratégies perceptives dépend de l'organisation personnelle de chaque individu ; elle se fait toujours en référence à la gravité, car notre dialogue avec celle-ci ne connaît aucune interruption – même au repos, nous sommes soumis à l'attraction terrestre. Mais la perception n'est pas pour autant dissociable de l'empreinte apposée par la culture et la société dans laquelle on vit²⁰. Il ne saurait donc y avoir d'observation « de l'imaginaire » dans un sens universel, mais seulement de la façon dont tel imaginaire singulier organise le geste d'un sujet. On peut voir dans tout geste du danseur, et même dans tout acte chorégraphique, l'œuvre d'un imaginaire singulier, c'est-à-dire, d'un mode de sentir et de percevoir singuliers. Ce premier séminaire se donnait donc comme un essai pour lire, comprendre, observer « quel imaginaire » du corps et du geste était à l'œuvre, non seulement dans les ateliers proposés par Julie Nioche, mais encore dans les propos tenus par les conférenciers à partir de tel ou tel champ de savoir.

Quels imaginaires, quelles images ?

Atelier 3

« Mesures du corps »

Sur une feuille de papier de deux mètres de long, tracer de mémoire la longueur de différents membres ou segments du corps. Comparer ensuite les mesures ainsi tracées avec la longueur réelle des segments corporels ; puis, improviser pour se « mettre dans ses mesures ». Observer le corps que l'on vient de se fabriquer. Imaginer ses mouvements. Effectuer à nouveau les mesures sur de nouvelles feuilles, observer les différences.

Pour observer tant le geste d'un danseur, que la nature d'une proposition chorégraphique ou improvisée, on peut ainsi tenter de relever quelques « catégories » d'imaginaire, ou plutôt, quelques paramètres qui varient, d'un choix à l'autre, d'un geste à l'autre ou d'un danseur à l'autre. Les ateliers de Julie Nioche se concentraient sur trois registres : l'imaginaire spatial, l'imaginaire kinesthésique et l'imaginaire proprioceptif.

L'imaginaire spatial de la corporalité dansante

L'expérience des mesures du corps, comme celle de séances Feldenkrais où la perception des dimensions corporelles se métamorphosait, faisait percevoir aux participants comment l'espace corporel n'a rien d'objectif et combien il est déjà un imaginaire spatial. La perception de notre espace corporel, de nos espaces corporels, est fonction de notre potentiel d'agir avec ce corps, avec les parties de ce corps, et le fait de se mouvoir dans un environnement permet sans conteste de percevoir l'espace de différentes façons. Pour le danseur, ce qui importe n'est pas l'espace « objectif » (mesuré par le mètre-étalon) mais l'espace *perçu*²¹, et celui-ci peut considérablement s'écarter de l'espace objectif.

L'imaginaire kinesthésique de la corporéité dansante

Atelier 4

Enveloppes

Mouler une partie du corps de l'autre avec des bandes plâtrées. Laisser sécher. Entrer dans la danse rendue possible, ou imposée, par cette immobilisation partielle. Laisser le plâtre se détacher et continuer à danser, avec la mémoire des sensations qu'il vous a laissées.

Des matières comme le latex ou le plâtre, qui s'appliquent à même la peau tout en imposant une certaine restriction, redéfinissent et demandent de se réapproprier les contours du corps. Par la modification des habitus posturaux, des amplitudes de mouvements, et de la perception de soi-même, il s'agit de s'adapter, de réajuster la sensation pour créer un nouvel imaginaire gestuel. Il ne s'agit pas seulement de savoir ce que nous faisons du latex ou du plâtre mais aussi de percevoir ce que le latex ou le plâtre nous font.

L'atelier proposait aux participants d'improviser alors même qu'une partie du corps (la mâchoire inférieure) se trouvait immobilisée par le port d'un emplâtre. Cette expérience transformait profondément l'organisation des coordinations gestuelles. Fixer une partie apparemment infime du corps – ici la zone du cou et du menton – ne revient pas seulement à limiter la mobilité de cette zone, mais vient transformer l'ensemble du geste du danseur. À travers cette expérimentation simple, on touchait à la complexité des opérations perceptives : le matériau utilisé (le plâtre) éveille d'abord la tactilité sur un mode particulier – humide, froid, puis sec et rigide... Cette seule intervention, soulignant la perception de l'enveloppe corporelle, transforme globalement la perception de l'espace, de soi, de la gravité, invitant ainsi à une reconfiguration de l'ensemble du mouvement. Une lecture précise du geste de chacun aurait pu montrer, entre une improvisation sans plâtre, et celle avec plâtre, ce qui, dans l'imaginaire du geste, était transformé, quels aspects de la relation à l'espace, au temps, à la dynamique, à la gravité, etc., étaient bouleversés.

Page 6 :
séminaire
« Autour de
l'image du corps »,
université Paris VIII.
Photographie :
Julie Nioche.
Page 7 :
Julie Nioche
et Anne de Sterk,
projet Études.
Photographie :
Gabrielle Mallet.

L'imaginaire proprioceptif de la corporéité dansante

Atelier 5

Écouter aveugle

Le premier matin de la deuxième session, Emanuele Quinz et Luca Marchetti donnent une conférence sur « l'art comme machine de stimulation sensorielle » et les notions d'environnement et d'événement : passage de l'esthétique de l'objet à l'esthétique de l'expérience. L'ensemble du groupe est introduit dans le studio avec les yeux bandés, et écoute ainsi toute la conférence. S'ensuit une pratique d'atelier sur la tactilité et la perception de l'autre, toujours en aveugle (et ce depuis maintenant deux heures) ; l'utilisation des autres sens se met alors en place, la reconnaissance d'une personne par l'odorat, par exemple.

L'élaboration, la circulation du mouvement, la synchronisation des parties du corps, sont rendues possibles grâce à la proprioception, sentielle non-consciente indéfectible qui nous renseigne sur notre géographie interne en mouvement. Au long des séances de Julie Nioche, la recherche d'une *mise en disponibilité* s'opérait à partir de ce que l'on peut appeler l'éveil de la peau. Les participants se frottent (mutuellement ou chacun pour soi) des pieds à la tête en faisant varier le geste de toucher. Les actions de *frotter* font naître une sensation de chaleur alors que les pressions, les malaxages, activent les fonctions proprioceptives de l'organe-peau. De même, dans les ateliers de danse contemporaine, la perception du sens interne du mouvement – appelé également « sens kinesthésique » – est souvent favorisée par l'occultation du regard. Décroché de la référence à l'extérieur, la vision provisoirement mise en suspens, le danseur trouve ainsi l'occasion d'affiner son sens proprioceptif et tout à la fois de développer une