



HAL
open science

”Percevoir, sinon, rien?”

Isabelle Ginot

► **To cite this version:**

Isabelle Ginot. ”Percevoir, sinon, rien?”. Denis Cerclet. Ré-inventer la politique culturelle?, La passe du vent, 2012. hal-02497894

HAL Id: hal-02497894

<https://hal.science/hal-02497894>

Submitted on 3 Mar 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.

PERCEVOIR,

SINON Isabelle GINOT

RIEN ?

Article paru dans
Ré-inventer la politique culturelle ?, sous
la dir. de Denis Cercllet. Ed. La Passe du
Vent, Genouilleux, 2012, pp. 317-323

PERCEVOIR, SINON RIEN ?

Isabelle GINOT

Article paru dans
Ré-inventer la politique culturelle ?,
sous la dir. de Denis Cercllet. Ed. La
Passe du Vent, Genouilleux, 2012, pp.
317-323

La réflexion qui suit, sur un ton volontairement polémique, prend sa source dans une question improbable : faut-il une politique culturelle de la perception ? Pour (ne pas) y répondre, je retracerai d'abord les étapes qui m'amènent à la poser, et tâcherai ensuite d'aider le lecteur à trancher pour lui-même. On pourrait définir le travail artistique – toutes disciplines confondues – comme un travail de formation, puis de variation de la perception. Tout artiste, au fil de sa formation puis au quotidien de sa pratique professionnelle, élabore, transforme et développe une activité perceptive fine, plus ou moins spécialisée : le musicien développe une perception auditive raffinée et savante, le plasticien affine et travaille son regard... Cette première lecture étant largement complexifiée par ce que l'on sait aujourd'hui du fonctionnement de la perception, qui montre qu'en réalité la « spécialisation » des sens est une apparence, et que la perception fait toujours appel à ce que Merleau-Ponty appelait en son temps les chiasmes, soit le fonctionnement toujours croisé de plusieurs sens entrelacés¹.

Travail du danseur et perception

Le danseur, quant à lui, dans son travail du mouvement, a pour ressource première un sens particulièrement mal connu : le sens kinesthésique, ou sens du mouvement, dans lequel j'inclurai ici pour simplifier, la composante proprioceptive, soit le sens de l'équilibre et de la position (ce qui permet à chacun de maintenir son équilibre, et de savoir où sont les différentes parties de son corps les unes par rapport aux autres). Le sens kinesthésique est si méconnu que, aujourd'hui encore l'école l'ignore, continuant à enseigner les fameux « les 5 sens », soit la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût et le toucher, tandis qu'avoir « un sixième sens » demeure, dans le langage courant, signifie être doué de talents plus ou moins mystérieux ou magiques.

Le danseur (et tous les artistes dont la technique est principalement gestuelle : acteurs, mimes, circassiens...) n'est pas le seul, parmi les artistes, à cultiver le sens du mouvement (c'est aussi lui qui

¹ Merleau-Ponty, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Paris 1964. Ses réflexions sur les chiasmes ont été largement développées, pour la danse, par le philosophe Michel Bernard, notamment dans « Sens et fiction », in *De la création chorégraphique*, ed. CND, Pantin, 2001.

permet au musicien d'obtenir le son qu'il recherche, au peintre le trait, la forme qu'il projette...), mais sa culture kinesthésique et proprioceptive est certainement plus vitale, et méthodiquement élaborée. Au cours d'une formation de type traditionnel, pour maîtriser les différentes virtuosités exigées et se conformer à l'esthétique mise en œuvre, le jeune danseur apprend à différencier et ajuster sa perception pour s'approcher progressivement de la figure recherchée. C'est en affinant ses sensations que le danseur parviendra à exécuter une figure technique. : « Qu'est-ce que je sens ? Est-ce que ce que je sens me permet de faire émerger la forme que je recherche ? »

Pourtant, si tout travail du corps implique un travail de la perception du geste et de la posture, longtemps les formations et entraînements techniques ont laissé cette dimension dans l'ombre, faisant en quelque sorte de cette virtuosité perceptive une « tâche de fond », condition invisible (et souvent insue) de l'émergence du geste. C'est, d'une part, pour lutter contre les accidents et pathologies professionnelles du danseur, et d'autre part, pour nourrir l'invention du geste, que nombre de pédagogues et artistes (en danse contemporaine mais aussi en danse classique et dans d'autres formes traditionnelles) placent cette « tâche de fond » perceptive au premier plan du travail gestuel. Le travail de la perception devient l'objet direct de nombreuses pratiques, et les techniques de danse et d'ateliers chorégraphiques se rapprochent alors fortement d'un autre fonds de pratiques corporelles, non dansées, que l'on regroupe aujourd'hui sous le terme générique de « méthodes somatiques » (méthodes Alexander ou Feldenkrais, Eutonnie, Gymnastique Holistique, Body-Mind Centering, etc.) Ces différentes techniques corporelles mettent l'accent sur la dimension perceptive et postulent que la transformation de la perception est la condition de toute transformation du geste. Tout travail actif sur la perception est un travail sur la posture et sur le geste. Cet intérêt rejoint le travail de la danse lui-même et a parfois une finalité principalement technique ou préventive : comment ne pas se blesser quand on est danseur ? Mais il peut aussi avoir une finalité esthétique : comment danser avec un chorégraphe puis un autre qui ont des styles de danse différents ? Comment sortir de ses habitus gestuels pour renouveler son propre univers chorégraphique ? Travailler directement à modifier le sentir devient ainsi une technique en soi.

Faut-il subventionner la perception ?

Ce sera encore un troisième plan qui m'intéressera ici : la perception comme objet de création. En effet, la constellation des pratiques performatives en danse, dont la période (dite « des avant-gardes ») des années 60-70, aux Etats-Unis, ou encore l'actuelle vague dite de « non danse² » en France depuis les années 90, sont des moments d'intensité particulière. Beaucoup de pièces « processuelles », qui mettent l'accent sur le processus plus que sur le résultat, mettent spécifiquement en lumière le processus perceptif : on pense par exemple aux pièces précoces de Trisha Brown mettant en péril les habitudes gravitaires (période des « Equipment pieces »), au travail de Simone Forti dont l'impulsion est prise dans l'observation de la nature (entre autres), aux nombreux courants d'improvisation, composition instantanée, qui construisent leurs règles et consignes sur des questions perceptives, ou encore au travail sur le regard de Lisa Nelson... et bien d'autres.

On distinguera encore ici les processus dans lesquels ce travail direct sur la perception fait partie de la méthode de production (par exemple sous forme de règles d'improvisation ou de composition instantanée) mais n'est pas directement visible pour le spectateur, de ceux qui s'efforcent de le « rendre visible », et que pourrait décrire le beau titre d'un récent documentaire consacré à Anna Halprin : « Breath made visible³ ».

Faut-il subventionner la perception ? Si le travail artistique devient, en quelque sorte, invisible, voire même « imperceptible », doit-il faire l'objet de dépenses publiques ? Quel est l'intérêt de voir quelqu'un qui s'intéresse à la manière dont il regarde ? Y a-t-il quelque chose à « voir » dans l'activité d'un artiste qui se concentre sur son sentir ? La perception a-t-elle une légitimité artistique en soi et surtout, a-t-elle une légitimité institutionnelle ?

Plus qu'une « imperceptibilité de l'art » (ou de certaines de ses formes), c'est la question de « l'imperceptibilité de l'œuvre » qui se pose ici, ou plutôt, celle de l'œuvre comme seule condition de l'art.

2 . Pour une description et une critique de ce terme, voir les travaux de Gérard Mayen, par exemple « Déroutes : la non non-danse de présences en marche », *Rue Descartes*, 2004/2 n° 44, p. 116-120

3 *Breath made visible*, film de Ruedi Gerber, Zas Film, 2009

En effet, nombre de chorégraphes, danseurs et performers dont le travail s'est déplacé vers le « partage de la perception » ou « partage du sensible », selon Jacques Rancière⁴ imposent des conditions de rencontre avec le public qui ne passent pas par la médiation d'une œuvre. On pense ici aux pièces en appartement, en chambres d'hôpital, en services psychiatriques fermés, en centres de détention, dans des cadres scolaires... ou encore aux déambulations urbaines, aux performances in situ qui invitent le public à « performer » des partitions perceptives, sous forme de parcours guidé, audioguide⁵, etc.

On ne confondra pas de tels processus avec les nombreuses formes dites de « sensibilisation ». Ici, les artistes proposent, en lieu et place de l'œuvre traditionnelle, de faire partager certaines dimensions de leur travail, et notamment la dimension processuelle et perceptive. Ce qu'ils ont à partager n'est plus un objet (pour lequel une préalable sensibilisation serait éventuellement nécessaire), mais le processus lui-même.

Est-ce de l'art ? lorsqu'un chorégraphe va passer un certain nombre d'heures dans un hôpital, auprès par exemple de patients psychiatriques, offrant à partager certaines de ses pratiques et entrant en dialogue avec les pratiques kinesthésiques des patients qu'il rencontre, est-il toujours créateur ou bien vient-il de franchir les frontières entre les territoires de la création et ceux, sans doute voisins, de la pédagogie, de l'animation, voire de la thérapie ? A partir de quelles catégories peut-on qualifier la nature de son travail et, par là, les cadres institutionnels et financiers qui lui conviennent ? qui a autorité pour en décider ?

Cochez la réponse de votre choix ou comment ne pas conclure

« La perception » apparaît ainsi comme une des figures actuelles du vieux débat autour de l'utilité (ou l'inutilité) de l'art, et autour de sa nature subversive, ou au contraire normative. Autrement dit, la perception constitue-t-elle l'assaut final des sociétés de contrôle, au sens Foucauldien du mot, sur le monde de l'art et par le monde de l'art, ou bien est-elle, au contraire, l'avenir de l'art, de la culture et de la médiation ?

Réponse A :

Oui, la perception est un assaut (et pourquoi pas le dernier) des sociétés de contrôle sur le monde de l'art et par le monde de l'art. Ce déplacement de l'œuvre vers le processus, et de l'objet, vers les techniques de soi, est un épiphénomène de ce à quoi on assiste dans le monde du travail : contrôle de soi, ressources intérieures pour dépasser ses limites, performance. De ce point de vue, l'insistance des artistes à rendre visible l'invisible, conquérir et partager (notamment avec les désaffiliés sociaux, aliénés psychiatriques, etc.) des disciplines de la perception, n'est qu'un avatar du passage de la société disciplinaire à la société de contrôle, à laquelle les artistes contribuent via le contrôle de la perception

Réponse B :

Oui, la perception est l'avenir de l'art, de la culture et de la médiation. En effet, à force de défaire l'œuvre, les artistes (du moins danseurs et autres performers) en arrivent à fabriquer le « travail artistique » comme non productif (pas d'œuvre), non visible (pas de public). Ils situent leur travail dans un « art de relation » où il s'agit de donner en partage non pas des techniques, ni des objets, mais l'art d'une élaboration subjective. Ce qui resterait de l'art, notamment de la danse, ce serait ce « travail sur soi » qui constitue la toile de fond de tout travail (formation) artistique, cette palette de construction de soi et de son rapport au monde (le corps, les liens à l'espace, à la temporalité, etc.). A ce titre, l'artiste « pro-perceptif » aurait déplacé sa puissance de résistance, et offrirait non plus des « objets

⁴ Jacques Rancière, *Le partage du sensible*, éditions La Fabrique, Paris, 2000.

⁵ Voir par exemple la compagnie Ex Nihilo et le titre évocateur d'un de leurs projets en cours : « Apparemment, ce qui ne se voit pas » ; ou les déambulations de Mathias Poisson, « artiste promeneur ».

gratuits » (ou inutiles), mais des « expériences gratuites », non rentables, consacrées au ralentissement, déliées de tout assignation extérieure et de tout critère de rendement. Il offrirait en partage non plus des objets à sentir, mais le sentir lui-même, et des dispositifs faits pour conduire le public à devenir acteur de son propre sentir.

Isabelle Ginot

Pour citer cet article : Isabelle Ginot, « « Percevoir, sinon rien ? » in Ré-inventer la politique culturelle ?, sous la dir. de Denis Cercllet. Ed. La Passe du Vent, Genouilleux, 2012, pp. 317-323.

Cité d'après la version électronique publiée sur le site Paris 8 Danse : www.danse.univ-paris8.fr