



HAL
open science

La peau : lieu sensible, lieu de mémoire, matière pour la danse

Ga-Young Lee

► **To cite this version:**

Ga-Young Lee. La peau : lieu sensible, lieu de mémoire, matière pour la danse. Actes de Corps et Savoir Colloque pluridisciplinaire 2008, Marie Tholon; Alexandre Coutté; Sébastien Poinat, Oct 2008, Nice, France. hal-03441286

HAL Id: hal-03441286

<https://hal.science/hal-03441286>

Submitted on 22 Nov 2021

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.

La peau : lieu sensible, lieu de mémoire, matière pour la danse

Ga-Young Lee

Doctorante en danse à l'université de Nice, eaudevie1024@yahoo.fr

Cet article est une description de la relation dynamique qui a lieu entre théorie et pratique durant le processus de la création chorégraphique. La relation dynamique explorée est celle de ma propre création, qui interroge la genèse du mouvement à partir des perceptions et des sensations que reçoit la peau. La peau y est un vecteur d'une prise de conscience du mouvement et de la danse non seulement pour le danseur mais aussi pour le spectateur. À travers les diverses expériences explorant les capacités sensorielles de la peau, cette recherche tâche de saisir la danse autrement, de la saisir depuis et par la peau.

peau, sensation, perception, imagination, matière, poids, enveloppe, trace, empathie kinesthésique, toucher

This article is a description of the dynamic relationship which is occurring between theory and practise during the process of the contemporary choreographic creation. The dynamic relationship is the one of my self creation, which question the beginning of movement from the perception and the sensation that the skin receive. The skin is here a living raw material to be aware of movement and to perceive and conceive the dance not only for dancer but also for spectator. Throughout the various experiences exploring the sensory capacity of the skin, this research try to have a different looking of dance, apprehending it from the skin.

skin, sensation, perception, imagination, material, weight, envelope, trace, kinesthetic empathy, touch

Introduction

On pourrait appeler ma recherche, une "recherche-création" comme disent les universités du Canada, ce qui voudrait dire une recherche effectuée à partir de la création, ou une création destinée à accompagner une recherche théorique. Cela explique le titre de ma thèse : « *Création d'une pratique théorique, d'une théorie pratique à partir des quatre éléments ; les quatre éléments comme expérience des matières corporelles et comme idées qui stimulent les sensations et l'imagination pour la danse* ». Ma recherche aboutira à un ouvrage écrit et à une création chorégraphique.

Dans ma recherche, j'interroge la naissance du mouvement à partir des perceptions et des sensations que reçoit la peau en contact avec la matière. Ce projet vient d'une question sur la nature même du spectacle de la danse. Le spectateur regarde, et les danseurs sont l'objet de ce regard. Ici, la vue est le sens principal. Cette relation entre celui qui regarde et celui qui est regardé dans un espace et un temps que les deux partagent m'a toujours interrogée. Suffit-il de regarder pour comprendre et sentir la naissance de la danse ? Est-il possible de procurer des affections au spectateur en supprimant la vue du spectacle de danse ? La danse peut-elle être transmise sans avoir été vue ? Comment faire pour que le spectateur transporté par la danse, ne le soit pas par cette seule séduction du mouvement du corps 'visuel' ?

D'autre part, lors de mes expériences de spectatrice de spectacles de danse contemporaine, j'ai constaté que je voyais toujours la même gestuelle, la même danse. Malgré différents concepts, différentes idées à l'origine des œuvres, et différents processus de création, la manière de danser des uns et des autres semble toujours se ressembler. Cela est une énigme non pas seulement pour celui qui regarde, mais encore pour celui qui danse. Tous les danseurs

se confrontent à cette question à un moment donné de leur travail. Comment faire pour danser autrement, accueillir d'autres mouvements, et ne pas tomber dans des habitudes gestuelles ?

La peau

Afin de ne pas m'arrêter aux aspects formels, j'ai cherché à trouver le principe des mouvements dans des matières. Je me suis alors orientée vers un travail d'imagination basé sur les sensations et les perceptions procurées par des matières en contact avec la peau. Cette recherche a d'abord été entreprise par un travail avec le masque, le costume, puis fut suivie d'un travail sur les quatre éléments – eau, feu, terre, air.

Dans ce travail j'ai été naturellement amenée à travailler les yeux fermés, sans le miroir bien sûr, ni l'œil de la caméra filmant le travail en cours, ceci pour imaginer et ressentir. Au début c'est difficile de bouger librement, l'absence de la vue faisant perdre l'équilibre, mais petit à petit on fait plus confiance à notre corps. Une grande concentration de chacune des parties du corps est mobilisée naturellement. Le corps s'ouvre davantage. Notre corps sent par la peau la grandeur, la profondeur, la gravité, la texture, la température, l'humidité de l'espace et du temps. Si l'on y ajoute le son qui vient de plusieurs directions cela devient encore plus intéressant. Notre réception de l'espace et du temps se précise et s'établit de manière plus directe. Là, la sensibilité de la peau devient l'outil d'un sculpteur qui façonne l'espace et le temps. D'ailleurs quand on dessine ou sculpte un objet, pour bien connaître le volume de cet objet, il faut le toucher. Là où l'œil parfois se trompe, le toucher le rattrape.

Notre corps intérieur exprime sa pensée, son sentiment, sa douleur, son angoisse par la peau. La peau écoute, frissonne, se plie, s'irrite, rougit, se blesse, respire... Didier Anzieu dit dans *Le Moi-peau*, « La peau apprécie le temps (moins bien que l'oreille) et l'espace (moins bien que l'œil), mais elle seule combine les dimensions spatiales et temporelles. La peau évalue les distances sur sa surface plus précisément que l'oreille ne situe la distance des sons éloignés »¹.

La peau est aussi un lieu de mémoire. Sa faculté d'incorporation et de mémorisation est connue du danseur. L'impression est inscrite dans la peau. L'information que reçoit le danseur par le toucher, se dépose dans la peau. Elle garde les sensations en tant que signes plus que le cerveau ne s'en souvient. Sur la peau s'inscrivent toutes les traces et par le toucher ce qui était déjà senti se commémore. Comme une accumulation des sensations, la peau garde toute l'histoire du corps individuel.

La tactilité et la sensation de poids

Les quatre éléments sont toujours un partenaire pour moi. J'ai commencé par travailler l'élément « terre ». Mon corps se laisse aller vers le sol comme une sorte d'abandon en obéissant à la gravité. Abandon comme ouverture, sans peur de l'autre, de l'inconnu. Mon corps reste toujours au plus près de la terre, le sol entre en contact avec la peau des différentes parties du corps. En appuyant, on sent le poids, la forme des os à l'intérieur du corps, les tensions musculaires, les articulations, même la circulation du sang. La peau glisse, frotte, presse, repousse, caresse le sol. Le sol est parfois dur, parfois glissant, parfois froid ou chaud et procure des sensations différentes en fonction des parties du corps qui entrent en contact avec lui. Par le changement d'appui, en gardant toujours un point de contact avec le sol, le mouvement se propose de lui-même et, continûment, s'improvise et s'invente. Je me sens être portée par le sol, parfois c'est moi qui le porte. Je peux toucher sa texture avec ma peau, mon visage et aussi à travers le vêtement que je porte, je peux sentir sa respiration et recevoir l'énergie de la terre.

¹ ANZIEU, D. *Le Moi-peau*. Paris : Dunod, 1995. p. 14

Le travail dans l'eau, bouleverse le rapport au poids. Afin de sentir pleinement le contact avec l'eau, je rentre très lentement dans l'eau à partir des orteils, suivent les chevilles, les mollets, les genoux... etc. Au fur et à mesure que l'eau monte on sent que l'eau nous porte, nous pousse vers le haut. L'appui des pieds s'échappe. La verticalité se perd. L'eau a une qualité insaisissable. On a l'impression que notre corps fond dans l'eau, on sent le mélange des substances, et pourtant notre peau reste imperméable. L'eau m'enveloppe dans toute sa globalité. Ce que je sens c'est surtout sa température. Mon état du corps change en fonction de la température de l'eau. Dans l'eau chaude, je me sens bien détendue, je me laisse aller complètement, et il me semble que les mouvements viennent de l'eau en entier. Lorsque je garde les yeux fermés, je vois des couleurs chaudes, comme le jaune ou l'orange. Dans l'eau froide, mon corps se rétrécit, se resserre, cherche à activer le mouvement pour se chauffer. Alors, le corps résiste, pousse l'eau sans cesse, et je ne vois que des couleurs froides, telles le bleu, et un violet presque noir.

Ce qui a été le plus frappant pour moi quand je me suis laissée couler dans l'eau, c'était le sentiment agréable procuré par l'eau douce, fluide, légère. Cet état proche de l'état fœtal se transformait petit à petit en une menace terrible par la pression, le manque d'air, la sensation de froid et d'isolement. Comme si je m'étais jetée dans un trou noir, dans le vide infini, la pulsion de mort surgissait. Le mouvement que je partageais avec l'eau passait de la plus pure ondulation douce, de la caresse affectueuse, du flottement léger au tourbillon, au remous d'une résistance à cette vibration transparente. L'eau devenait une immense masse lourde, cette densité semblait me pousser dans un abîme profond. L'élément « eau » contenait perpétuellement un appel à l'élément « air », à la respiration.

La peau qui regarde et qui écoute

Pour l'élément « air », j'avais envie de travailler d'abord sur la respiration du corps, et sur cette prolongation du corps qu'est la voix en vue de saisir l'aspect cinétique de la voix. En même temps, sentir l'air avec la peau pendant le mouvement me semblait aussi un point important à explorer. Bien évidemment, je continuais à travailler les yeux fermés et j'ai essayé de sentir la texture de l'air en utilisant différents objets. L'expérience avec les yeux fermés me donne envie de partager avec celui qui regarde. Comment peut-on faire pour que le spectateur sente et expérimente cette sensation qui fait naître le mouvement et la danse ? Comment faire pour échapper au fait que notre corps est habitué par ce monde et cette société où tout est fait pour les yeux et percevoir, sentir pleinement avec d'autres organes sensoriels ? Pour que le spectateur revive cette expérience sensible, ce travail fût présenté à un public ayant les yeux bandés.

Ma première expérience a eu lieu dans un vieux château dans le cadre d'une résidence artistique (mai 2007). C'était dans une toute petite chambre d'un demi-étage, très vieille. Le plafond était si bas que la plupart des personnes ne tenaient pas debout. J'ai laissé juste un matelas dans la chambre pour que le spectateur puisse s'asseoir confortablement. Tout de même l'espace pour danser était bien réduit. L'avantage c'était que cela procurait de l'intimité, le moindre mouvement pouvait se sentir, ou s'entendre.

Je commençais par guider le spectateur pour entrer dans la chambre car il ne voyait pas: Je posais un sac en coton sur sa tête pour lui voiler le visage. À peine avait-il les yeux bandés, le corps du spectateur s'immobilisait. Le spectateur rentre dans le noir et le vide qui se remplit d'imprévu. L'absence de la vue procure un engagement du corps tout entier. J'ai imaginé que nous commençons par la peur, mais avec le temps le désir de jouer avec ce vide dans l'abandon s'accroît chez le spectateur. Ma danse était très exagérée pour qu'on puisse l'entendre et la sentir. En plus de l'amplification de la respiration, et des bruits du corps que provoque la danse, j'utilisais la voix, – rire, pleurer, fredonner – et aussi quelques objets comme le papier, un sac plastique, une bouteille d'eau... L'espace devient comme outil. Le

plafond, le mur, les carreaux des vitres, le carrelage du sol, etc., tout était mon partenaire. J'ai dansé aussi sur le matelas ce qui fait que le spectateur sent le mouvement par cet intermédiaire. J'avais aussi parfumé la chambre avec de la tisane, et à la fin de la danse je mettais une noix de muscade dans la main du spectateur. J'ai dansé pendant 4 ou 5 minutes, 36 fois durant 3 jours.

Ce n'est pas un corps imaginaire, mais un corps réel – bien que non visuel –, qui bouge. Le spectateur entend la respiration, la voix, le bruit des frottements du corps avec l'air et le sol, ainsi que celui des pas, il sent le poids du corps par la vibration du sol et ressent la direction, la vitesse, le rythme et l'énergie du danseur dans l'espace. Parfois, les deux corps (danseur, et spectateur) se frôlent, provoquant un léger sentiment de chaleur, une odeur, une perception du poids, etc.

Je suis partie avec cette hypothèse : l'image de la danse serait produite par l'imagination de chacun à partir de son vécu, à partir de ce qui est perçu sur le moment présent. À la fin du spectacle, les spectateurs me racontaient en général spontanément leurs sentiments, les images qu'ils avaient vécues. Peu de gens ont eu peur ou ont mal vécu cette expérience. Nombreux sont ceux qui ont vécu un moment agréable, entourés de leurs propres images, de leurs propres histoires. Ils m'ont même raconté leurs histoires vues pendant le spectacle.

Ce qui m'intéressait c'était de savoir s'ils avaient imaginé, senti ma danse ou pas. Le résultat n'était pas positif. Leur vécu était très fort au niveau du sentiment, mais ils ont du mal à imaginer la danse comme telle. Quelques gestes étaient perçus à peu près, mais en fait, le sentiment a tout de suite emporté les spectateurs tout de suite dans l'imagination, donc le réel et l'imagination se mélangeaient, et se projetaient dans une autre histoire. Ici, le regard est tourné vers l'intérieur. La danse n'est pas devant le spectateur, le spectateur en contact avec les couches profondes, vit du dedans. Il ne voit pas des formes mais éprouve des affects.

Ma deuxième expérience a été réalisée dans le cadre d'un colloque interdisciplinaire intitulé « Imagination » à l'université de Neuchâtel en Suisse (décembre 2007). Cette fois-ci j'avais bandé les yeux des spectateurs avec une bande en tissu, et je dansais pour 10 personnes à la fois. Cela c'est passé dans une salle de cours normale, libérée de ses tables, assez grande et située dans un immeuble moderne, avec un haut plafond, de grandes fenêtres et un sol en béton. J'avais donc beaucoup plus d'espace pour danser et pour positionner les spectateurs. J'ai disposé des coussins par terre et des chaises pour s'asseoir. J'ai utilisé pour la première fois le micro sans fil sur mon corps pour amplifier le son, et surtout ma voix. Ce matériel était fourni par l'université. La danse durait 10 minutes. J'ai dansé 3 fois et ensuite j'ai fait mon intervention théorique dans laquelle je parlais des problématiques développées autour de la première expérience au château. Du fait qu'ils étaient en groupe, j'ai eu beaucoup moins de retour des spectateurs puisque nous n'avons pas été en situation de face à face un par un. Néanmoins nous avons eu une discussion collective intéressante.

Ma danse était plus ample puisque j'avais davantage d'espace et avec le micro je n'avais pas besoin d'exagérer au niveau de la respiration ni de la voix. Par contre j'ai eu beaucoup plus de contact avec les spectateurs. Je donnais mon poids sur une épaule, ou au dos, j'ai enveloppé une personne avec un grand papier, je poussais ou tirais quelqu'un légèrement, la faisais tourner, je posais ma main, ou ma tête sur leurs corps... Chacun était touché différemment mais je les faisais tous bouger un petit peu. J'ai essayé de partager l'élan du mouvement par le toucher. Ces moments-là étaient des moments assez délicats, j'ai essayé de sentir le corps des spectateurs pour savoir s'il était détendu et ouvert. Le mouvement était donc souvent improvisé, pour être adapté au corps de chacun d'entre-eux.

Pendant, le résultat de cette expérience n'a pas été grandement différent de la précédente. L'utilisation du micro a perturbé la perception des spectateurs. Ils sentaient le corps qui bouge juste en face d'eux et en même temps ils entendaient un son plus fort par derrière. C'est peut être la disposition des enceintes qui était à corriger. En tous cas, imaginer

la danse comme telle sans regarder avec les yeux était difficile. Ces deux expériences m'ont toutefois donné envie de travailler auprès d'enfants ou d'adultes déficients visuels. La plupart des spectateurs sentaient la peur due à l'absence de la vue, au noir, auquel ils ne sont pas habitués, même si ce sentiment tombe vite dans l'oubli. Je pense que les malvoyants ont un rapport à l'obscurité différent du notre.

Comment danseront-ils s'ils n'ont peut-être jamais vu la danse ? Est-ce que dans un cours de danse, on apprend à imaginer et à créer sa propre danse ? Quels sont les outils permettant d'apprendre à imaginer la danse ? Ce qui m'encourage dans ce projet à venir, c'est le fait que les déficients visuels ont une capacité incroyable pour la perception sensorielle, ce qui n'est malheureusement pas toujours le cas des voyants. Cette capacité peut être utilisée comme une technique de danse contemporaine, avec laquelle chacun peut trouver sa propre danse, sa propre approche du corps en mouvement.

L'empathie par le toucher

La rencontre avec les spectateurs pendant et après le spectacle était très enrichissante. Pourtant aux questions que je posais sur la danse, à savoir s'ils pouvaient la sentir et la voir, ils ne savaient pas quoi répondre. Décrire la danse et le mouvement avec des mots n'est pas un travail que nous avons l'habitude de faire. Même pour les gens qui pratiquent la danse, décrire la danse n'est pas facile; cela l'est d'autant moins lorsqu'il s'agit de danse contemporaine. Il y avait trois danseurs qui faisaient partie des spectateurs de la première expérience. L'un m'a décrit une forme de danse qu'il avait imaginée et qui était différente de la mienne. L'autre m'a dit qu'il lui était difficile d'imaginer une danse, et que toujours, il imaginait naturellement le mouvement minimal nécessaire pour faire le bruit que je faisais.

Un point qui serait intéressant à révéler ici, c'est que durant la deuxième expérience, pendant que je dansais, j'observais beaucoup la réaction des spectateurs à mes propres mouvements. Donc, j'essayais de transmettre mon état, mes mouvements aux autres qui ne regardaient pas avec les yeux, et en même temps, en les regardant, les yeux grand ouverts, je percevais l'état de ces corps qui ne bougeaient pas vraiment. Là deux affects se croisent et apparaît un rapport réversible entre le corps-sujet et le corps-objet. Lorsque je danse sur scène, devant le public qui regarde avec les yeux, que ce soit une danse improvisée ou composée, je me concentre sur l'écoute de mon état du corps, sur la mémoire de la sensation pour que ma danse soit vraie et présente dans l'espace et le temps. Je ne pense pas forcément à l'état du corps qui reçoit ma danse ou alors, je ne suis pas assez ouverte pour recevoir l'état du corps de l'autre qui regarde.

Je cherche le mouvement dans la sensation reçue par la peau. La sensation que reçoit la peau en contact avec la matière procure un sentiment. Ce sentiment provoque un élan soit directement vers un mouvement du corps ou alors il passe d'abord par l'imagination puis circule dans la peau et repart vers l'extérieur. Les élans entre le sentiment, l'imagination et le mouvement circulent, la danse naît de ces mouvements internes et externes. Cette circulation dans la peau, cette fusion de sensations externes et d'émotions sensorielles engendre ce que l'on peut appeler l'empathie. Par cette empathie le danseur transmet son monde intérieur au corps complice du spectateur.

Dans cette question de l'empathie en danse, il est considéré que le visible est indispensable (c'est la théorie de Hubert Godard). Le mouvement du danseur met en jeu l'expérience propre du mouvement de l'observateur. L'information visuelle génère, chez le spectateur, une expérience kinesthésique. Hubert Godard appelle cela l'empathie kinesthésique, ou la contagion gravitaire². Or, le sens kinesthésique, cette sensation du mouvement interne, externe, ce déplacement de poids se sent plus clairement par le toucher. Le sens tactile

² GODARD, H. "Le geste et sa perception" in GINOT, I., Michel, M. La danse au XX^e siècle. Paris : Bordas, 1995. p. 239.

dépasse la seule conception de la peau, ouvre sur une perception du corps entier que l'on pourrait appeler le sens kinesthésique comme l'explique bien Aurore Despres dans sa thèse³.

Dans mes expériences, les spectateurs avaient les yeux fermés. Chacun était porté, lancé dans le vide, face à sa mémoire, il n'avait avec lui que sa propre imagination d'un corps possible, c'est-à-dire un corps totalement imaginaire. Cette expérience est entièrement personnelle. Elle est composée d'impressions sensorielles et de sentiments liés à ces impressions. Cela peut rappeler l'histoire personnelle de chacun, et les sentiments liés à cette histoire. Ne s'insinue-t-il pas, de ces images personnelles et du rythme de leur enchaînement, une danse intime que chacun imagine, voit et ressent ? Ce déroulement même des images n'est-il pas un voyage dansé ? Ici, le sujet participe à la genèse même de la danse et en saisit la résonance purement intérieure. La danse est là où s'éprouve le sentiment du mouvement en soi, plutôt qu'elle n'est vision d'un mouvement extérieur.

En guise de conclusion : la danse comme sécrétion de la peau

Comme Michel Serres l'a écrit dans son livre *Les cinq sens* : « La peau forme une variété de nos sens mêlés. La peau, tissu commun à ses concentrations singulières, déploie la sensibilité »⁴. La peau est comme une structure intermédiaire entre le moi et l'autrui, entre le corps biologique et le corps social, entre la réalité physique et la sensation perceptive psychologique : elle est l'entre deux de notre corps et du monde.

Il s'agit d'approcher la danse comme une recherche à l'intérieur de soi, où chacun doit partir de sa propre logique, et chercher à comprendre la dynamique interne de son corps et de ses perceptions. Ici, la peau devient un élément essentiel. C'est d'abord par la peau qu'un bébé découvre le monde et apprend à reconnaître l'objet et son corps par leurs interactions. Cette expérience est une ouverture au monde, et le commencement de la connaissance. La peau semble représenter par excellence le corps, le sens du toucher semble signifier tout entier la structure de la conscience. Cette conception est au cœur de ma recherche : la sensibilité de la peau devient l'outil d'un danseur qui façonne l'espace et le temps. Par la peau, j'écoute la musicalité d'un rythme propre, la respiration et le silence intérieur du corps, l'espace qui se crée par mes mouvements. La peau est le lieu de la conscience de toutes mes perceptions.

Ces expériences permettent d'ouvrir les capacités sensorielles autres que la vue et nous invitent à regarder autrement, à penser différemment la danse. Ici, le corps est un lieu de savoir. La peau, est pour moi un point de départ de toutes les connaissances. La peau écoute, frissonne, se plie, s'irrite, rougit, se blesse, respire..., et sécrète, par un long processus latent, simultanément caché dans une activité et dans une passivité organique, cet élan continu qu'est le début de la danse.

ANZIEU, D. *Le moi-peau*. Paris : Dunod, 1985.

DESPRES, A. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*. Thèse en Musicologie sous la dir. de M. Bernard à l'Université de Paris VIII, 1998.

GODARD, H. « *Le geste et sa perception* » in GINOT, I., Michel, M. *La danse au XXe siècle*. Paris : Bordas, 1995. pp. 235-241.

MONTAGU, A. *La peau et le toucher : un premier langage*. trad. de l'américain par C. Erhel. Paris : Seuil, 1979.

SERRES, M. *Les cinq sens*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985.

STRAUSE, E. *Du sens des sens*. Bruxelles : le Moulin, 1981.

³ DESPRES, A. *Travail des sensations dans la pratique de la danse contemporaine : logique du geste esthétique*. Thèse en musicologie sous la dir. de M. Bernard à l'université de Paris VIII, 1998. p. 459

⁴ SERRES, M. *Les cinq sens*. Paris : Grasset & Fasquelle, 1985. p. 59