

LES DESSOUS DU CORPS-OBJET : UNE PRATIQUE DU TACT

Alice Godfroy

Là où travaillent les marionnettistes, dans l'ombre d'un studio, se tissent les dessous de la relation Corps-Objet. Un infra désignant cela même qui sous-tend et potentialise à chaque instant la qualité du geste marionnettique. Un infra englobant toutes ces couches d'expérience qui se refusent directement à l'observateur, mais sans lesquelles nous ne pourrions expliquer le tour de force premier, et quasi définitoire, des arts de la marionnette : cette transfiguration de l'objet par quoi, face à lui, nous ne voyons toujours déjà plus un objet. Alice Godfroy se propose de forer ces strates de l'infra sur le lieu de leur naissance, dans l'atelier des pratiques. Sa descente dans l'en-deçà du spectaculaire cherche à révéler une série d'épreuves phénoménologiques auxquelles les marionnettistes se soumettent pour acquérir ce qui relève moins d'une technique que d'une maestria sensible, toute d'écoute tendue, et prompte à se laisser porter par les courants de la matière. Alice Godfroy propose d'en parcourir les étapes les plus élémentaires, à l'endroit où la relation à l'objet se dévoile comme étant fondamentalement une affaire de tact. Mains tenant l'objet, le marionnettiste excelle en un art du toucher qui engage un jeu d'invisibles micro-mouvements, d'infimes adaptations capables de soutenir la membrure de son geste d'animation.

Il s'agit de proposer ici une sorte d'haptographie générale du CO qui aille explorer l'infinitésimal du toucher et de ses ressorts, qui aille détecter les imperceptibles épreuves auxquelles se confrontent les marionnettistes pour sceller la justesse de leur contact à l'objet. Un art du tact. Un art de l'ajustement qui procède par jeux entre le toucher et le mouvement, par mises au point de cette sensibilité tactilo-kinesthésique que l'on nomme haptique. Cette approche haptique du CO se lève depuis l'horizon contemporain des arts de la marionnette, et rend compte de leur spécificité nouvelle. Celle d'être devenus une fabrique de la 'magie' qui ne s'ente plus tant sur des artifices théâtraux que sur un art du corps même, mobilisé jusqu'en ses capacités de métamorphoses les plus fines, les plus intérieures. De qui veut le 'respirer' et le décoller de son socle d'inertie, l'objet finit par ouvrir les bordures dermiques, par rendre labiles les contours – par remettre littéralement le corps en chantier.

Prendre un papier de soie, ou un grand film plastique, entre le pouce et l'index pour suivre sa vie dans les mouvements de l'air.
(ateliers avec Claire Heggen)

Etreindre une baignoire et engager une danse avec elle.
(*Im Bade wannen*, Susanne Linke, 1980)

Accompagner le parcours de marionnettes hyperréalistes dans le paysage urbain, en faisant de son corps le portant de leur évolution.
(*Reprendre son souffle*, Julika Mayer, 2013)

Penser ce qui sous-tend la relation d'un corps à un objet en régime artistique, c'est-à-dire dans un régime de différenciation vis-à-vis du couplage ordinaire que nos corps entretiennent avec les objets, invite à adopter une posture de l'écart. Penser cette spécificité nous déporte plus précisément dans un double en-deçà qui soulève le voile et de la dimension spectaculaire et du visible de la relation CO (Corps-Objet) pour nous donner à voir à travers. Regard d'en-dessous.

La première inflexion pointe un champ d'observation très souvent relégué dans l'angle mort de l'esthétique : en deçà des créations contemporaines qui questionnent les relations entre les Corps, les Objets et les Images, en amont de leur dimension proprement scénique, il y a le travail, l'apprentissage et l'épreuve de corps dans leur relation à l'objet. Avant que les formes surgissantes ne se recouvrent d'un vernis sémantique ou symbolique, il y a les ressources poétiques, encore asignifiantes, d'un geste qui choisit de se mettre en relation avec un objet. De l'un à l'autre, nulle coupure toutefois. Interroger les coulisses de la création et ce qui se trame dans le laboratoire des pratiques est une façon de se placer en-dehors de la scène pour mieux y revenir. Un en-deçà du plateau qui ressurgit en lui dans l'infra, dans ce qui sous-tend à chaque instant la portée et la qualité d'une relation CO. Entre ces deux niveaux d'analyse, l'un du studio l'autre de la scène, le rapport n'est pas d'exclusion mais d'implication dans la mesure où, en termes merleau-pontiens, visible et invisible sont dans la même dépendance réciproque que les formes et les forces : « les formes sont des "cicatrices" de forces et les forces vibrent dans les formes¹ ». La thématique de l'en deçà nous invite, tel est le second écart, à entrer dans notre recherche par le versant des forces, de ces forces invisibles qui soutiennent, traversent et irisent les formes CO d'un supplément d'énergie, à même leur cristallisation en images.

D'aplomb phénoménologique, mon enquête se propose alors de considérer la relation CO telle qu'elle est vécue dans la pratique. D'étudier en elle le travail spécifique de la mise en relation, de ce qui est travaillé par les corps pour produire cette relation, et engage toute une série d'imperceptibles *modulations* – à savoir

¹ Maurice Merleau-Ponty, *Notes des cours au Collège de France : 1958-1959 et 1960-1961*, texte établi par S. Méнасé, Paris, Gallimard, 1996, p. 173.

des *modulations* du corps-conscience qui affectent le rapport d'un être à son *monde* et ce faisant l'apprêtent, en mode *ondulatoire*, à (se) jouer de la distance qu'il ménage avec son objet-partenaire. Véritable « athlétisme affectif² », eût dit Artaud, que la marionnettiste doit acquérir pour trouver à chaque instant la justesse de sa posture, laquelle se confond – telle sera mon hypothèse – avec la justesse de son tact. Comment toucher l'objet, de la matière la plus informe aux figures les plus anthropomorphes ? Comment devenir un médium tactile ? En quoi la part invisible de ce contact nourrit le cœur d'une pratique artistique ? Cette petite plongée dans l'infra n'a évidemment pas la prétention de rendre compte de tout le champ des pratiques CO. Elle s'inspire d'expériences vécues et d'observations faites dans différents ateliers, à l'endroit où elles résonnent avec le champ que je connais davantage – celui des pratiques improvisées de la danse en général et du Contact Improvisation³ en particulier.

PERDRE CORPS POUR AVOIR À REPRENDRE CORPS

Nous savons qu'à l'instar de toutes les pratiques artistiques, de toutes les entreprises intellectuelles du XX^e siècle, les arts de la marionnette ont emprunté récemment le chemin de leur déconstruction. Gouvernant le mouvement de fond de notre culture contemporaine depuis les années 1970, le geste déconstructif s'est levé au plus loin d'une volonté délibérée de destruction, et au plus près d'une impossibilité nouvelle, et ressentie comme telle, à adhérer à tout un champ d'évidences jusque là inquestionnées. Il s'agit, dans le champ des savoirs, de s'extraire des sols ontologiques en désintégrant les identités, les univocités, à la faveur des différences⁴. Et, dans les pratiques artistiques, de se soustraire aux horizons représentationnels et aux codes esthétiques qui les régulaient, pour interroger toujours plus en avant l'inévidence des médiums expressifs. Des pratiques qui ne s'apprennent plus via la reproduction mimétique d'un maître, mais par des cheminements exploratoires et singuliers (improvisés, donc) qui, en place de règles extérieures, ont choisi pour guide la justesse du senti interne des corps.

Face au marionnettiste, nous sommes devenus sensibles à tout autre chose qu'à la dimension purement représentationnelle de son art, qu'au seul artifice de sa *mimesis*, qu'à la dimension proprement sémantique, voire langagière, de la marionnette. Il s'en est suivi – sans que ce mouvement ne soit général – un glissement significatif

² Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Gallimard, folio essais, 1964, p. 210.

³ Né aux Etats-Unis en 1972, le Contact Improvisation est une forme de danse improvisée dans laquelle les partenaires cherchent à communiquer à travers un point de contact. La question du toucher (toucher / être touché), de l'écoute (guidé / être guidé), du transfert de poids (porter / être porté), etc. : en de nombreux points, ce qui est travaillé en Contact dans la relation CC (Corps-Corps) rencontre de troublants échos avec les pratiques de la relation CO.

⁴ Pour approfondir la notion de *déconstruction* dans le sens que lui a prêté Jacques Derrida, après son émergence dans la pensée heideggerienne, voir l'article « *Postmodernism* » de la *Stanford Encyclopedia of Philosophy* [ressource électronique]. Disponible sur : <http://plato.stanford.edu/entries/postmodernism/>

de la marionnette anthropomorphe vers l'objet et la matière. Et, au-delà du statut de l'objet-partenaire, la recherche d'un dialogue avec lui, d'une relation travaillée en tant que telle qui excède la seule maîtrise de la technique marionnettique. On ne recherche plus, en effet, la seule virtuosité dans la manipulation des objets. On ne recherche plus simplement une manipulation qui donne vie à de l'inerte. On demande en revanche à l'objet qu'il requestionne notre corps, ses états, ses expériences, ses pouvoirs. On attend de l'objet qu'il altère et redéploie notre relation au monde. Qu'il nous fasse toucher la justesse d'une relation qui ne se rejoint qu'en procès, à l'endroit plus précisément où son mouvement, intégrant l'accident, l'imprévu, et la surprise de son déploiement non prémédité, est en procès vers sa forme.

Cette déconstruction a été rendue possible et pensable par la prise de conscience moderne selon laquelle le corps – comme essence – n'existe pas. Cette affirmation forme le nouvel horizon du questionnement : le corps n'existe pas, nous ne cessons de prendre corps. Une inflexion qu'il est possible d'éclairer avec les apports de la psychologie du développement, dès lors que l'on considère l'âge d'homme qui en accuse le plus, le plus spectaculairement même, le geste – à savoir la petite enfance. Nous savons que l'une des premières étapes de notre structuration psychocorporelle consiste à établir une limite entre le dedans et le dehors. La peau fait ici figure de premier soubassement, de matrice structurelle de la limite entre l'intérieur et l'extérieur. Une peau qui va se construire d'abord, et bien avant le stade du miroir, par le toucher, par le fait que nous sommes en relation avec l'autre et avec le monde par le toucher. Avant que cette frontière ne devienne prégnante, nous vivons un corps dit morcelé, c'est-à-dire une expérience d'indifférenciation avec tout ce qui nous entoure. L'enfant, explique Benoît Lesage, « ne peut intégrer comme lui appartenant des parties de son corps, tout comme il tend à s'incorporer des parties du corps de l'autre ». D'où son incapacité à « différencier la sensation d'une main qui se pose sur son ventre d'un spasme intestinal⁵ ». D'où sa capacité à vivre l'objet qui le touche comme une extension de son corps propre.

Absent chez le nouveau-né, encore fragile et souple chez le jeune enfant, ce seuil dedans/dehors va durcir avec le poids des ans jusqu'à atteindre chez l'adulte son état homéostatique, sa "normale". Exceptions faites des troubles psychiques, des fortes émotions et des prises de drogues, la routine du seuil s'installe qui travaille à le rendre stable, fixe et robuste. En raison d'un usage du corps-conscience rodé à certaines habitudes motrices, le jeu du dehors et du dedans en vient donc à se cristalliser sur des constantes qui font accroire le bien-fondé d'une séparation stricte entre l' "intérieur" et l' "extérieur" et participent à leur naturalisation.

⁵ Benoît Lesage, *Dialogue corporel et danse-thérapie* [ressource électronique], *Eléments théorico-cliniques à l'adresse des étudiants en psychomotricité de la Faculté de médecine Pierre & Marie Curie*, 2003, p. 17. Disponible sur : <http://www.chups.jussieu.fr/polysPSM/psychomot/danseth/index.html>

À partir de ce rappel, formulons une hypothèse : la spécificité du travail artistique en régime de déconstruction serait de faire rupture dans ce processus de rigidification. De résister à l'inertie des échanges entre le dehors et le dedans en se situant à cet instant où le seuil, non assuré de lui-même, prend corps. Où la séparation dedans/dehors, sujet/objet n'est pas encore consommée. Où je suis en cours de subjectivisation. En se confrontant à l'objet, le marionnettiste⁶ accepterait de perdre corps, de perdre les acquis fondamentaux de son corps pour reprendre de fond en comble ses forces élémentaires de construction. Si le contact avec l'objet permet d'instabiliser nos limites pour en pratiquer d'autres, la première intrigue de ce processus de désolidification se localise à même le seuil, à même cette peau et ce qui l'érige en limite, à savoir : le toucher.

EPREUVE #1 : TOUCHER L'OBJET

Pourquoi l'objet est-il un outil extraordinaire pour déconstruire les savoir-faire, et remettre en chantier la perception et la proprioception du corps propre? Pourquoi, le touchant, l'objet m'invite-t-il à redécouvrir les intrigues du toucher? Deux phénomènes corrélés posent un cadre général à partir duquel les pratiques CO iront à bifurquer. Nous vivons, d'une part, cerclés d'objets dans une société qui en a promu la démultiplication. Notre rapport à eux est d'autre part devenu massivement utilitaire. Parce que nous en faisons un usage quasi exclusivement fonctionnel, nous privilégions dans notre contact quotidien à l'objet le geste actif de cette touche, à savoir le fait de toucher dans le seul but instrumental de prendre, de manier, de déplacer pour mener à bien une action. Or, à l'encontre de cette tendance perceptive, le marionnettiste va commencer par choisir son objet (soit en l'isolant des autres objets du monde, soit en le fabriquant), puis par défaire ses automatismes en questionnant le senti de son contact avec lui. Cette nouvelle habitude s'acquiert au prix d'une simple prise de corps-conscience : il suffit de toucher un objet, une matière, qui est à portée de main, de focaliser son attention sur cette zone de contact et de questionner son ressenti – est-ce mon corps qui touche l'objet? Ou l'objet qui touche mon corps?

Dès lors que la prise de l'objet n'est plus tournée vers des buts pragmatiques, dès qu'elle n'est plus motivée et ne rencontre plus de finalité dans le monde pratique de l'action, le geste se questionne lui-même et vient à révéler l'acte même du toucher. Cette spécificité du toucher, si banale qu'on ne la remarque plus guère qu'au prix d'un effort de concentration, tient à sa structure réflexive – au fait que son acte se dédouble simultanément entre un geste "actif" (je suis *touchant*) et un geste "passif" (je suis *touché*). Entre le geste d' "aller vers" et le geste d'être "rencontré par". Autrement dit, et Freud signale dès 1923 que l'enfant en fait un vaste champ

⁶ J'emploie ce terme par commodité et dans son acception la plus large, en indiquant qu'il inclut ici toute la nébuleuse des artistes CO – artistes qui travaillent spécifiquement la relation entre les Corps et les Objets.

d'expérimentations, tout toucher implique deux sensations complémentaires, celle d'être un fragment de peau qui touche une matière (objet ou corps) et celle, concomitante, d'être un fragment de peau qui est touché par cette même matière. Ma peau est sans arrêt touchée-touchante, indissolublement.

À partir du moment où, à l'instar du marionnettiste, je privilégie le geste d'être touché, d'être donc affecté par ce que je touche, je me place en situation d'écoute, telle qu'elle se produit par exemple dans le geste de la caresse. Ma palpation en est nécessairement ralentie et je me rends attentif à une forme de senti réflexif : je cherche à toucher mon toucher, à le sentir dans son acte même. Ce senti du senti est une épreuve de toute importance dans la mesure où il se fait à chaque fois comme pour la première fois. Vient avec lui la fraîcheur de la première articulation du toucher, de la prime découverte de mon pouvoir perceptif. Un plaisir que partage l'enfant lorsqu'il découvre pour la première fois ses facultés tactiles et s'absorbe dans l'exploration d'un objet, d'une matière, d'une surface de sable, d'une flaque d'eau, d'un débris d'écorce.

Ce toucher rendu à sa réflexivité structurelle, parce qu'il donne valeur à un double geste, permet d'ouvrir l'espace d'une relation. La main du marionnettiste se comporte alors à la manière de la main du soignant, telle celle de l'ostéopathe, sitôt qu'elle développe un *toucher de relation*. Dans le champ thérapeutique, le toucher de relation commence quand le soignant dépasse l'aspect technique de son geste pour prendre en compte son patient. Par l'effet de cette main qui est soignante, dans le sens où elle prend soin (*a caring hand*), le patient se sent touché non seulement à l'endroit de son corps physique mais, encore plus fondamentalement, à l'endroit de sa personne, de son individualité prise dans sa totalité. 'Pris' dans son ensemble par ce toucher relationnel, le patient en vient à se sentir reconnu comme un être à part entière, à l'opposé du sentiment d'objectivation de soi que provoque la palpation médicale de notre tradition occidentale. Analogiquement, et sans qu'il ne soit besoin d'aucune pensée magique, la main du marionnettiste soucieuse de se toucher elle-même transforme par là même le statut de l'objet. Avant même que l'objet ne soit investi imaginativement, avant qu'il ne semble vivre une vie à part nourrie de nos fantasmes, il se met à vibrer dans l'infra par le seul fait d'être devenu touchant. La première épreuve s'énonce alors en un chiasme, véritable b.a.-ba des pratiques CO : il s'agit de se rendre sensible à l'objet pour rendre l'objet sensible. Après quoi, il devient possible de transformer ce toucher de relation en un tact de la relation elle-même, et de créer ainsi un terrain de jeu.

EPREUVE #2: TOUCHER LA RELATION

Pour qu'il y ait relation, c'est-à-dire possibilité d'un dialogue, il faut que se crée entre le corps et l'objet un espace de médiation, que se dégage à même le contact CO une distance inappropriable. C'est sous-entendre ici, de façon contre-intuitive,

que le toucher véritable est avant tout l'exigence d'une distance. Comment le marionnettiste va-t-il creuser cette distance à l'intérieur même de son contact à l'objet pour qu'advienne un dialogue et que s'étende une plage de relations multiples? L'effort consiste sur ce point à passer du tact au tact, à savoir du *tactile* à l'*haptique*. L'art du toucher (le tact) déborde littéralement sa référence à l'organe de la peau et renvoie à ce que James J. Gibson, le premier, nomme la fonction *haptique*, à savoir cette manière d'appréhender le monde et d'échanger avec lui, ce système perceptif que tissent ensemble le tactile, le kinesthésique et le vestibulaire, par lequel les hommes « sont littéralement en contact avec l'environnement⁷ ». Comme s'il se formait autour du corps humain une épaisseur haptique, souple, variable, un seuil étendu qui, tel un cristallin se courbant pour une meilleure accommodation, se soumettait continuellement à d'innombrables mises au point.

Pour se former, cette épaisseur haptique implique la résonance en elle d'une altérité qui lui donne justement sa perspective. Or, nous venons de démontrer que cette altérité est chose intra-sensorielle avant d'être intersubjective. Elle se produit à l'intérieur de la sensation elle-même comme en témoigne Hubert Godard : « La première altérité, ce n'est pas l'Autre, extérieur, mais plutôt cette dissociation dans chacun de mes sens⁸ ». Sentir est l'effet d'un double mouvement qui repose sur deux référentiels haptiques, l'un "objectif" par lequel *je m'oriente vers*, et l'autre "subjectif" par lequel *je suis affecté par*. De l'un à l'autre s'étend un spectre, un gradient et, en lui, se déplace un « curseur » dont la fonction consiste à opérer d'innombrables mises au point. À travers ses mains, ses pieds, son regard, le marionnettiste touche l'objet en écartelant le pôle subjectif de sa perception, ce pôle comme rabougri par une tradition culturelle oeuvrant depuis la Renaissance à une objectivation du monde. En réintroduisant une subjectivité dans sa relation à l'objet, en créant ainsi un différentiel entre les deux pôles de son épaisseur haptique, le corps du marionnettiste devient cette lentille d'ajustement qui s'articule de tact en tact. L'art du tact étant ainsi la manière d'ajuster ce jeu de contact et de distance. La manière d'ajuster le seuil à chaque instant en empirant l'altérité qui le constitue.

Une fois la relation touchée dans ses paradoxes et ses possibilités, il va s'agir de la jouer. Toucher / être touché, guider / être guidé, mouvoir / être mu... – avoir du tact consiste ici à jouer de ces réversibilités pour en creuser l'écart ou, au contraire, pour en sentir l'instant de bascule. Ce jeu de contact et de distance (que j'appelle "tact") prendra des formes diverses selon que l'on déplacera le curseur d'un côté ou de l'autre, du côté de l'extrême distance ou de celui de l'extrême contact. Le

⁷ James J. Gibson, *The Senses Considered as Perceptual Systems* (1966), extraits traduits dans : *Vu du corps* (Lisa Nelson. *Mouvement et Perception*), Bruxelles, éd. Contredanse, Nouvelles de danse n° 48/49, automne-hiver 2001, p. 98.

⁸ Hubert Godard dans Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'œuvre à l'événement. Nous sommes le moule. À vous de donner le souffle*, Editions du Musée des Beaux-Arts de Nantes / Les Presses du Réel, 2005, p. 75.

jeu de la distance implique que soit conférée à l'objet une altérité maximale et que l'on imagine que ce dernier, devenu Autre absolu, soit animé d'un désir propre de mouvement. C'est ici que se déploiera préférentiellement le travail avec l'objet plus ou moins anthropomorphe. Quant au jeu du contact, à l'inverse, il présuppose que l'objet devienne une simple extension du corps qui fasse tendre l'altérité du CO vers sa limite nulle. C'est ici que prendra place tendanciellement, à l'image du papier de soie ou du film plastique proposé par Claire Heggen dans ses ateliers, le travail avec l'objet comme matière. Là où je ne perçois plus l'objet, mais perçois avec lui. Par un effort d'intégration de l'objet à mon schéma corporel, il devient en effet possible de sentir avec lui à l'instar de l'aveugle qui ne sent pas le contact de sa main avec sa canne parce qu'il a pris le pli de sentir au bout de sa canne, cette dernière étant devenue un prolongement prothétique de son corps propre. Ce phénomène est induit à titre d'exemple par Claire Heggen quand elle invite à "contacter" le bord de la feuille de soie le plus éloigné de soi, déportant ainsi le senti jusqu'aux confins de l'entité CO. D'un extrême à l'autre, de l'objet indépendant à l'objet intégré, s'étend ainsi tout un éventail de jeux et de transformations.

EPREUVE #3: JOUER LA RELATION

« Arriver entre »

Pour aller plus loin, il convient d'introduire non plus uniquement le mouvement qui se joue invisiblement à l'intérieur des sens, mais le mouvement compris comme déplacement dans l'espace. De passer du micro- au macro-mouvement. Le marionnettiste ne peut ressaisir la justesse de son tact qu'en mouvement. Ce qu'il découvre dans cette situation est à nouveau proche du savoir propre à la main de l'ostéopathe : tous deux apprennent en effet qu'il est nécessaire, afin que deux surfaces se conjuguent et que les tissus des deux partenaires se mettent à l'unisson, de *se glisser* dans leur mouvement. C'est-à-dire qu'il n'est pas d'autre choix pour comprendre une matière en constante mobilité que de *se mouvoir* avec elle. La tâche du marionnettiste revient ici, selon l'expression de Deleuze, à "arriver entre":

Tous les nouveaux sports – surf, planche à voile, deltaplane... – sont du type : insertion sur une onde préexistante. [...] Comment se faire accepter dans le mouvement d'une grande vague, d'une colonne d'air ascendante, "arriver entre" au lieu d'être origine d'un effort, c'est fondamental⁹.

À l'instar du surfeur ou du véliplanchiste, et plutôt que d'être l'origine de son mouvement, le marionnettiste s'insère dans le mouvement de son objet ; mais réflexivité oblige, à la façon dont ce dernier s'insère dans le sien propre. Dès lors que l'objet – rendu sensible – devient un partenaire de jeu, ce phénomène de

⁹ Entretien de Gilles Deleuze repris dans *Pour parler*, Paris, éd. de Minuit, 1990, p. 165.

co-insertion peut apparaître dans la mesure où toute l'attention est reportée sur l'intercorps qui relie les deux partenaires, sur cette distance qui creuse le contact d'un espacement d'altérité et mêle deux espaces haptiques dont l'un est imaginaire, deux " curseurs " qui finissent par n'appartenir en propre à personne.

L'expérience toutefois est fragile, qui échoue dès que le marionnettiste se resserre autour de son noyau, se recentre autour de son ego et reprend sa consistance de sujet constitué. Dans les moments de grâce en revanche, le marionnettiste goûte la sensation jouissive d'un dialogue parfait avec son objet-partenaire, un état où personne ne guide, personne ne suit, où ni l'un ni l'autre ne décide du mouvement à faire parce que ce ne sont plus eux, mais leur relation, qui décide. Une expérience qui nous déporte en deçà de la séparation objet/sujet. Une osmose qui s'accompagne d'un phénomène de désolidification du moi, de ses enveloppes identitaires et de son noyau propre, lequel semble se vaporiser à la manière d'un nuage, d'un flux, dans l'intercorps ainsi créé.

Cette expérience de l'impersonnel, surgie de la dépossession de toute posture volontariste, est tout à fait similaire à celle que vivent les danseurs de Contact Improvisation dans la relation Corps-Corps. Une remarque du danseur et pédagogue Martin Keogh nous invitera à poursuivre :

Nous voulons que cette connexion reste vivante et sensible quand nous commençons à travailler avec un partenaire et que nous partageons, sans que personne n'en soit propriétaire, une relation mutuelle à la terre sur laquelle nous dansons¹⁰.

Ce que Corps et Objet partagent fondamentalement est une relation à la terre sur laquelle tous deux pèsent. Une relation commune à la gravité et à ses lois qui va induire des règles du jeu, et autour de laquelle s'articulera le travail relationnel du CO. Qu'est-ce à dire? Pour que l'objet prenne qualité de corps, pour qu'il prenne corps, il faut que son mouvement soit grave. C'est-à-dire qu'il assume les intrigues du poids auxquelles s'affronte tout corps soumis aux lois de la gravité. La principale intrigue étant un paradoxe : celui de devoir se porter soi-même, d'être l'agent et l'agi de son propre poids, d'être à la fois et simultanément la machine de levage et le poids qu'elle soulève. Je me porte en même temps que je suis ce que je porte. Marionnettiste est celui qui aide l'objet à devenir ce paradoxe, à l'incorporer.

Devenir courroie de transmission

Pour ce faire, il faut que l'objet – même éloigné de lui – soit en connexion directe avec le sol. À cet effet, le corps qui le touche cherche à devenir une simple courroie de transmission, un simple médium entre le sol et l'objet. Corps médiateur qui a pour première fonction de mettre à la disposition de l'objet le sol qu'il n'a pas – un sol humain, subjectif et épais de ses intrigues, non le sol de la physique. Le

¹⁰ Martin Keogh, *The art of waiting, essays on contact improvisation*, s.l., s.d., p. 20 [je traduis].

modèle de ce corps-médium, appelé à s'effacer en raison de sa fonction, peut se lire dans le poignet vide de la peinture chinoise. La main du calligraphe chinois est en effet pensée comme un pur passage qui se contente de conduire, avec le minimum d'appréhension, les flux du dedans venus se précipiter en elle. Henri Michaux la décrit ainsi dans ses *Idéogrammes en Chine* :

La main doit être vide, afin de ne pas faire obstacle à l'influx qui lui est communiqué. Doit être prête à la moindre impulsion comme à la plus violente. Support d'effluves, d'influx¹¹.

L'image est opérante qui nous aide à considérer le corps du marionnettiste telle une grande main vide qui attend, lâche prise et se dessaisit de tout vouloir. Qui ne s'efforce qu'à devenir disponible et prête à conduire « la moindre impulsion ». Ce corps-écoute renvoie à la conception du Vide médian dans la peinture chinoise telle qu'exposée par Henri Maldiney :

La disponibilité qui est à [la base de la pureté du Vide et du Rien dans la peinture chinoise] est sans clivage. Shih T'ao la célèbre comme « la véritable réceptivité [...] qui est antérieure à la connaissance ». « L'unique trait de pinceau » donne accès à la plénitude de l'Univers, mais son secret réside dans le « poignet vide ». Vide, il n'interrompt pas le passage du Souffle, du Vide initial à celui, final, qui émane du Pinceau-Encre. L'unique trait de pinceau rend visible l'invisible des choses parce qu'il est co-naissant à leur origine¹².

Comme si le secret du marionnettiste résidait analogiquement dans son corps vide, cet état de vacuité alerte, ce pur lien qu'il forme, ce trait d'union entre l'objet et le sol. Corps-canal, sismographe des flux qui le traverse et qu'il s'efforce de transmettre sans interférences, ni réflexes de rétention ni traces de crispation. Corps réduit à devenir le lieu d'un passage – qu'il s'agisse de transmettre à l'objet la consistance d'un support, la fermeté d'un sol, ou comme le dit Shih T'ao, la pureté d'un Souffle. Ce qui transite à chaque fois est sans doute moins intéressant dans sa nature que dans le procès même de sa transmission : l'opération de sa transduction à travers le corps, via les sentes respiratoires et les chemins musculaires, creuse en effet en lui une temporalité qui ménage la possibilité d'une apparition – celle d'une sensation ou d'un imaginaire qui, à la patience d'une pellicule qui attend de prendre image dans son bain révélateur, aura pris l'ascenseur du souffle pour prendre corps. Un *modus operandi* pour rendre visible l'invisible du sol – de son imaginaire – dans la mesure où ce dernier se soulève le long du corps, dans un respir imperceptible, jusqu'à venir toucher l'objet.

¹¹ Henri Michaux, *Idéogrammes en Chine*, dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2004, p. 837.

¹² Henri Maldiney, *Art et existence*, Paris, Klincksieck, 2003, p. 208-209.

- Ce qui se conçoit ici aisément dans un travail avec un objet/matière qui intègre et prolonge les limites du corps propre, ne peut toutefois rendre compte de ce qui est engagé dans la relation à un objet/marionnette, là où la dyade CO tend à se scinder et à conférer à l'objet une vie indépendante. Dans ce cas précis, une nuance s'impose : le marionnettiste cherche moins à traduire le Souffle qu'à le transférer à l'objet, de sorte que ce dernier en semble l'unique voie de passage.

Transférer le pré-mouvement

Autre biais pour prêter à l'objet un corps grave, l'artiste CO va opérer en lui le transfert non pas de son mouvement, comme le ferait un gymnaste avec son accessoire, mais de son *pré-mouvement*. Notion empruntée à Hubert Godard, qui renvoie tout aussi bien à ce qu'Henri Wallon nomme la « préformation motrice¹³ », le *pré-mouvement* est cet en-deçà du mouvement visible qui va produire sa charge expressive. Il correspond à cette zone de l'infra, apparemment vide, durant lequel nous nous apprêtons à l'action et dans lequel viennent à se masser les ressources poétiques du geste. Invisible mais présent sous chacun de nos gestes, en chacune de nos postures, il détermine l'état de tension de notre corps (sa tonicité) et manifeste notre attitude envers la pesanteur jusque dans l'immobilité de la station droite – laquelle, parce qu'elle est réponse à un affaissement gravitaire, laisse déjà transparaître une coloration posturale, une « humeur », un « projet sur le monde ».

[Le pré-mouvement] agit sur l'organisation gravitaire, c'est-à-dire sur la façon dont le sujet organise sa posture pour se tenir debout et répondre à la loi de la pesanteur [...].

- *Tout un système de muscles dits gravitaires, dont l'action échappe pour une grande part à la conscience vigile, est chargé d'assurer notre posture ; ce sont eux qui maintiennent notre équilibre et qui nous permettent de tenir debout sans avoir à y penser¹⁴.*

Or, il se trouve que ces muscles en charge d'assurer notre équilibre qui anticipent sur chacun de nos gestes « sont aussi ceux qui enregistrent nos changements d'état affectif et émotionnel. Ainsi, toute modification de notre posture aura une incidence sur notre état émotionnel, et réciproquement tout changement affectif entraînera une modification, même imperceptible de notre posture¹⁵ ».

Parce qu'il met en œuvre en même temps le niveau mécanique et le niveau affectif de notre organisation corporelle, le pré-mouvement est ce qui peut donner corps et, par conséquent, ce que le marionnettiste va tenter de transférer à son objet-partenaire. C'est ici précisément que surgit une ultime difficulté : comment

¹³ Henri Wallon, *Les origines du caractère chez l'enfant* [1949], Paris, Quadrige / Presses Universitaires de France, 1998, p. 268.

¹⁴ Hubert Godard, « Le geste et sa perception », dans Isabelle Ginot et Marcelle Michel, *La danse au XX^e siècle*, Paris, Larousse, 1995, p. 224.

¹⁵ *Ibidem*

transférer ce pré-mouvement, sachant que cette zone du vécu échappe en grande part à la conscience vigile, et qu'aucune décision volontaire ne peut s'en emparer ? La réponse est univoque : seul l'accès à l'imaginaire permet d'atteindre et d'altérer le pré-mouvement, selon une voie détournée qui nous permet de comprendre l'emploi fréquent des images comme supports de travail dans les pratiques des marionnettistes. C'est ainsi au bout de notre trajectoire dans les dessous du Corps-Objet que réapparaît l'Image. Mais des images d'un statut particulier que l'on nomme kinesthésiques parce qu'elles concernent la sensation du mouvement dans le corps. Des images, autrement dit, qui parlent au corps à même le corps, qui s'adressent directement à lui, mobilisent les ressources de sa « préformation motrice » et permettent de rencontrer la justesse d'une tension, d'une posture. Qui permettent donc de modifier – en court-circuitant toute action volontaire – notre organisation gravitaire. Si vous imaginez, par exemple, que votre tête est remplie d'un gaz plus léger que l'air, il vous sera difficile de ne pas répondre, comme malgré vous, par une extension de la nuque et un allongement postural. Tout comme Odile Duboc invitait les enfants à « mettre du sable dans leurs chaussures » pour leur faire comprendre physiquement l'ancrage dans le sol. En imaginant que l'objet qu'il tient pèse cent kilos ou dix grammes, qu'il s'étale ou se condense, ou encore qu'il est doué de vie et veut marcher tout seul, le marionnettiste lui insuffle, posturalement, les qualités propres à sa rêverie gravitaire.

84

Recréer le corps et ses canaux perceptifs au contact d'objets démis de leur fonction utilitaire, redécouvrir les intrigues phénoménologiques du toucher et du poids, se rendre sensible à l'objet pour le rendre sensible, creuser la distance qu'intime tout contact pour s'ouvrir un espace de jeu, zoomer avec la lentille de son corps pour trouver à chaque instant la justesse du tact, se glisser dans le mouvement de l'objet pour induire un dialogue sans maître, devenir enfin impersonnel, simple médiateur entre le sol et l'objet, et lui imprimer les paradoxes gravitaires qui iront à l'extraire du déterminisme de la matière. Voici lancées quelques prises de conscience qui sont autant de prises de corps relevées au cours de mes expériences et observations. Elles sont loin de faire la lumière sur tout l'en-deçà que charrie le travail de corps se mettant en relation avec des objets. Mais elles montrent une direction de travail, d'un travail qui s'est retiré en bloc de l'illusion théâtrale et de ses tours et qui, ce faisant, exige un autre regard. Le regard d'un spectateur nouveau. Regard qui n'est plus manipulé par les ficelles de l'artifice – toutes impressionnantes soient-elles – mais un regard questionné dans son acte même, à l'endroit où il se démet de sa dimension purement scopique pour se faire tact à son tour, touché par la vulnérabilité d'une relation CO qui le convoque par empathie kinesthésique jusqu'en l'armement tonique de son propre pré-mouvement.

