

JOURNAL DES LABOS LE RAPPORT FIGURE/FOND DANS LA FABRIQUE DU COI

Anne Barnier

Du 10 au 15 juin 2013, les premières Rencontres Internationales Corps-Objet-Image ont réuni au TJP une quarantaine d'élèves et de jeunes diplômés d'écoles d'art – des marionnettistes, des scénographes, des architectes, des régisseurs, des comédiens en devenir. Issus d'horizons divers, tous se sont prêtés au jeu de l'expérimentation, en cherchant à questionner et à s'appropriier les pratiques artistiques contemporaines engageant la relation des corps, des objets et des images. Accompagnés d'artistes issus des Labos du TJP et de chercheurs en sciences humaines, ces jeunes gens ont été mêlés et répartis dans des groupes transversaux, des laboratoires dans lesquels ils ont œuvré à l'élaboration de dispositifs de jeu. Anne Barnier a suivi l'évolution de ces Rencontres et, crayon à la main, a promené son journal d'observation d'un laboratoire à l'autre, traquant la richesse des questionnements mis en jeu. Elle nous livre ici des extraits choisis de son carnet de bord, par touches descriptives, fragmentaires, des instants volés qu'elle tente de ressaisir. Témoin de la fabrique du COI en train de se faire, elle tend à travers ces processus de recherche, et l'éclatement de leur parti pris, un fil rouge qui les coud ensemble autour d'une question – celle du rapport entre la figure et le fond dans la perception des formes COI.

À l'occasion des Rencontres Internationales Corps-Objet-Image, des artistes ont expérimenté pendant cinq jours, par petits groupes, à partir de trois éléments : leur propre corps, une image tirée au sort et un ensemble d'objets déterminés par avance pour chaque laboratoire. L'enjeu n'était pas une création, mais une recherche. La consigne invitait à explorer, puis à partager ses expérimentations lors d'une restitution. Des "chercheurs volants", dont je faisais partie, circulaient entre les laboratoires dans un double but : accompagner les groupes dans l'approfondissement de leurs réflexions tout en enrichissant une recherche qui leur est propre.

Le vocabulaire spécifique utilisé lors de cette expérience permettait, d'une part, un langage commun qui dépassait les limitations disciplinaires, mais rendait, d'autre part, le lien avec mon travail plus complexe. La seconde difficulté résidait dans le fait d'analyser un processus de réflexion en acte plutôt qu'une œuvre. J'ai d'ailleurs choisi, ici, de ne pas différencier les temps de restitution des temps d'expérimentation. J'ai principalement basé ce journal sur un carnet de bord que j'ai tenu tout au long des Rencontres.

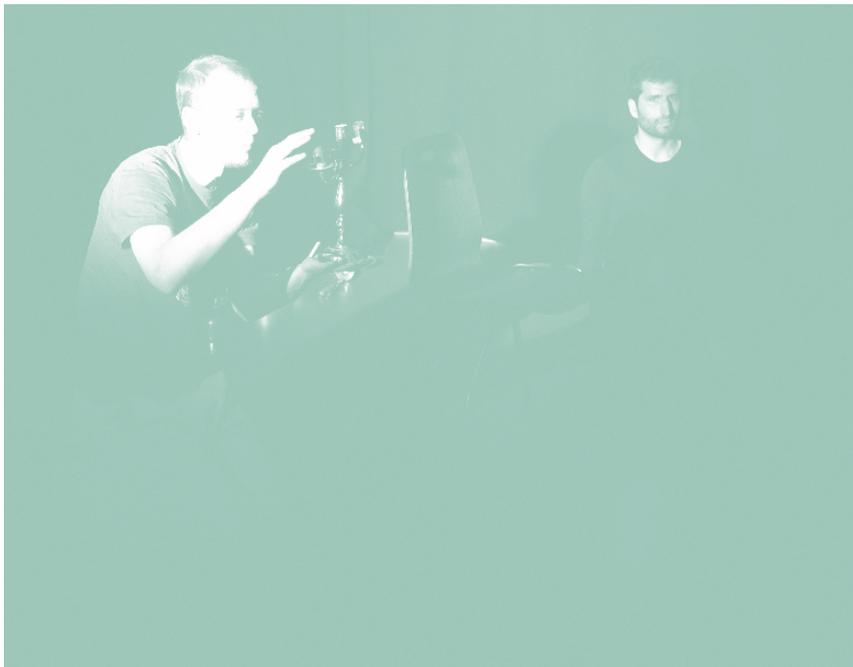
Formée à l'architecture, puis à la recherche en danse, ma réflexion se concentre sur le rapport du sujet sentant à l'espace. En m'interrogeant sur les conceptions de l'espace en danse, je cherche à enrichir une pratique de l'architecture, entendue comme productrice d'une expérience corporelle, tant au niveau politique que poétique. En m'appuyant sur les exemples observés au cours des Rencontres et en accord avec mes recherches, il m'a semblé à la fois nécessaire et pertinent d'aborder cette analyse par l'axe de l'espace. De surcroît, dans le cadre de cette revue dont le thème de *l'infra* s'accorde avec cet «entre» qu'est l'espace. Comment l'espace du corps et de l'objet interroge-t-il ici notre rapport au monde et à l'autre ? Dans quelle mesure l'image est-elle impliquée dans notre spatialité ? Tout en rendant compte de la pluralité des approches propres aux différents laboratoires, j'espère dégager des axes de réflexion autour du corps, de l'objet et de l'image qui pourraient alimenter les prochaines Rencontres Internationales, mais aussi ouvrir une pensée plus large en lien avec mes recherches personnelles.



Parmi les objets proposés aux groupes, il y avait quelques marionnettes anthropomorphes. Par l'image qu'elles renvoient, ces poupées ont une présence étrange. Dans un laboratoire où il y en avait une, la marionnette n'était jamais totalement délaissée. Les laborantines qui l'utilisaient prenaient soin de ne pas l'abandonner dans une position qui eût été inconfortable pour l'humain. Lors des expérimentations, la poupée s'est trouvée à plusieurs reprises enfermée dans une bâche en plastique. J'avais beau savoir que cette marionnette ne respirait pas, et que de fait, elle ne pouvait étouffer, la sensation de malaise restait effective.

Dans un article intitulé «Le geste et sa perception», Hubert Godard décrit le rôle de l'information visuelle dans l'empathie kinesthésique : «ce que je vois produit ce que je ressens, et réciproquement mon état corporel travaille à mon insu ce que je vois¹». Ce que je sens ne cesse d'agir sur ma vision bien que je sache que la poupée soit hors de danger. Puisqu'elle n'étouffe pas réellement, l'interprétation se joue ici uniquement en moi. Je projette ma sensation sur l'objet.

¹ Toutes les citations d'Hubert Godard sont extraites de l'article suivant : Hubert Godard, «Le geste et sa perception» in *La danse au XX^e siècle*, sous la dir. d'Isabelle Ginot et de Marcelle Michel, Paris, Larousse, 2008, p. 224-229.



Pourtant, lorsque l'objet n'a pas une apparence humaine, l'empathie continue de travailler le spectateur. Par exemple, les laborantins d'un autre groupe ont travaillé sur la fiction. Par le récit, ils humanisaient l'objet. Le chandelier amoureux devenait bien plus qu'un chandelier. Mais il aurait pu tout aussi bien être une cuillère. Sa forme importe peu. Contrairement au cas précédent, ce n'est plus son apparence qui prédomine, mais son existence en tant que sujet à travers la narration. Ce qui modifie notre perception, c'est la transfiguration qu'opère l'histoire racontée en prêtant à l'objet des sentiments humains. Celle-ci ouvre sur un autre monde où les chandeliers sont amoureux. L'objet est pris pour sujet sans en avoir l'image. Remarquons toutefois que, dans le spectacle *Sans Objet* d'Aurélien Bory dont nous avons vu un extrait lors de sa conférence, c'est la mise en scène qui provoque l'empathie pour la machine. L'image n'est donc pas nécessairement créée par le discours.

L'empathie que l'on ressent pour l'objet subjectivé par la dramaturgie est différente de celle ressentie pour l'objet ayant une apparence humaine. Le récit charge l'objet émotionnellement. C'est la représentation mentale et non la représentation visuelle de l'objet qui me fait réagir. L'image qu'il m'envoie tient mon corps à distance. Je compatiss sans me confondre.

Toujours dans le même article, Godard poursuit : « Trans-porté par la danse, ayant perdu la certitude de son propre poids, le spectateur devient en partie le poids de l'autre ». Dans le premier exemple, je n'arrive plus à voir l'objet comme tel. Même si la marionnette n'est pas constituée comme mon corps et que, par conséquent, son rapport à la gravité est différent, je suis trans-portée. Ce qui m'empêche de mettre l'objet à distance. Je ne distingue plus mon expérience spatiale de celle de la poupée.

Ce phénomène peut s'expliquer par le rapport de la *figure* et du *fond* explicité dans la suite de l'article. L'auteur distingue deux modes opératifs du transport par la perception. Le fond est défini par Godard comme « l'attitude posturale et le pré-mouvement » qu'il explique par « notre attitude envers le poids, la gravité, qui existe déjà avant que nous bougions, dans le seul fait d'être debout, et qui va produire la charge expressive du mouvement que nous allons exécuter ». Ce fond est « l'arrière-plan sur lequel se dessine le mouvement apparent : la figure ». Dans son solo *If you couldn't see me*, Trisha Brown ne laisse paraître « pratiquement aucun signe affirmé ». De dos, même son visage est caché et ne peut donc dévoiler de figure. Le geste se joue dans l'auto-affection, et reste donc au niveau de l'émergence du pré-mouvement. Ainsi, elle ne laisse paraître que le fond qui stimule le sensible kinesthésique avant toute interprétation. À l'inverse, Merce Cunningham cherche à neutraliser le fond de manière à rendre la figure la plus lisible possible. C'est ce qui se passe avec la marionnette. Elle est un fond « lisse », c'est-à-dire dépourvu d'attitude posturale donc de tout pré-mouvement. La figure m'apparaît alors clairement sur ce fond. Comme Godard l'explique pour Cunningham, l'observateur « recrée finalement son propre bouleversement intérieur : dès lors le spectateur, plus que le danseur, est le véritable interprète ». Ainsi, ma sensibilité kinesthésique face à la marionnette passe par une interprétation perceptive de la figure qui se présente face à moi. Penser l'image à travers ce rapport figure/fond permet de clarifier son impact sensoriel.



Dans ces deux premiers cas, c'est l'objet qui, selon deux mécanismes différents, était pris pour sujet. Un troisième laboratoire a analysé comment le sujet pouvait être pris pour objet. Pendant les expérimentations, le corps d'une laborantine gisait dans un paysage chaotique : toutes sortes d'objets étaient éparpillés dans la pièce et beaucoup étaient couverts d'argile, tout comme le corps. Rien ne permettait de hiérarchiser l'espace, si ce n'est ce corps inerte. Une seconde personne entra en jeu. Elle n'avait aucune expression. Elle se mit à manipuler les objets, les déplacer, les assembler. Son action ne semblait pas avoir de sens spécifique. Elle ne prêtait aucune attention au corps qui était près d'elle. A un moment donné, elle l'utilisait même pour poser des objets. Parfois, elle le déplaçait comme elle l'avait fait pour les autres objets. Elle ne semblait pas le reconnaître comme semblable à elle-même. Ce corps n'avait pour elle pas plus de valeur qu'un objet quelconque. Cet écart était très troublant, voire dérangeant.

Comme ce corps reste à distance de moi, je pourrais le voir tel qu'il m'est présenté – comme un objet. Pourtant, il y a un malaise. Ici quasiment aucune figure ne se dessine. D'autant que l'argile, et les objets qui le recouvrent, dématérialisent la forme de ce corps. Il est comme "perdu" au milieu de cet espace. Sa forme même ne paraît pas limitée à ses contours. Par l'absence de figure lisible, il me semble que le fond est mis en avant. Comme dans la pièce de Trisha Brown, il y a une stimulation kinesthésique avant toute interprétation. Sa résistance à la gravité, la réaction de son poids quand il est transporté, appuient sa qualité de corps qui se répercute

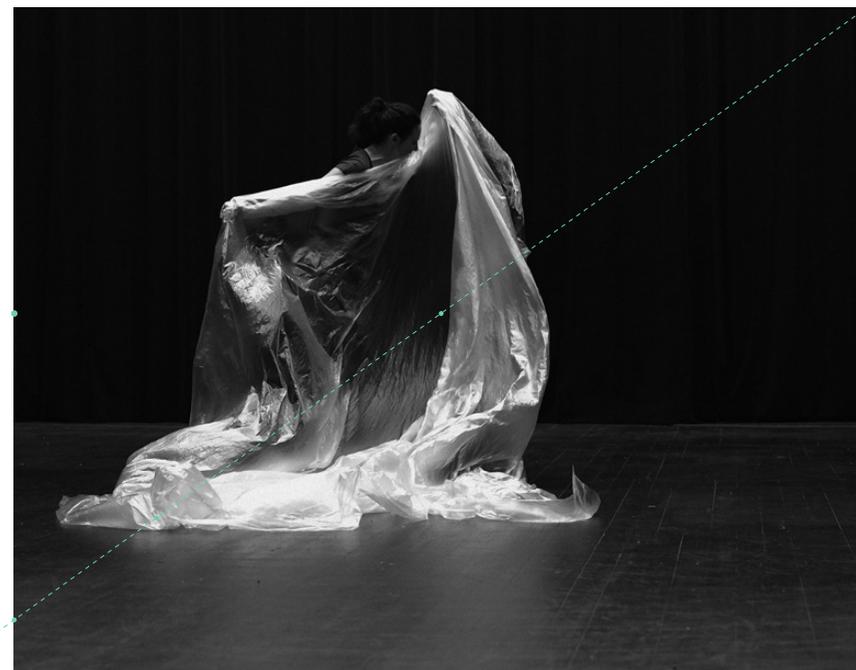
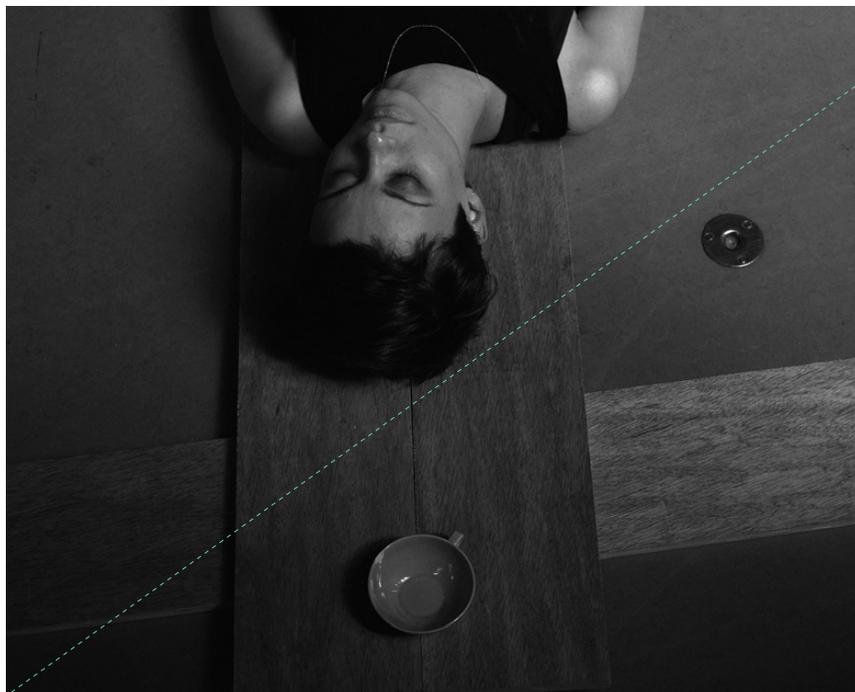
en moi. Cependant, dans ma perception consciente, la sensation kinesthésique que cela produit entre en confrontation avec la sensation de mon corps propre. Me laisser transporter vers ce corps reviendrait à considérer mon propre corps comme objet. Cette incohérence crée le trouble.

Nous avons vu dans ce dernier exemple que l'espace n'était pas hiérarchisé par les objets. L'espace proposé n'était pas à l'image d'un lieu identifiable, il était fictionnel. Le corps qui s'y trouvait, attirait l'attention, mais sans polariser l'espace. Nous sentions qu'il n'avait pas plus de valeur que les objets qui l'entouraient. Un des labos a travaillé sur cette idée de polarisation de l'espace par le corps et l'objet.



Quand la distance avec l'objet était telle que le corps, debout et sans expression, ne pouvait l'atteindre sans se déplacer, ce dernier attirait le regard. Une fois repérés les éléments qui constituaient l'espace (ici, un objet et un corps), l'œil se posait sur le corps dans l'attente d'une action. Plus l'objet était proche du corps, plus il perdait encore de son attractivité. On voyait un corps près d'un objet davantage qu'un objet près d'un corps. Mais si le corps adoptait une posture dans laquelle il regardait l'objet, cela amplifiait son existence au point qu'il devenait le centre de l'attention. La tension contenue dans l'espace qui sépare le corps de l'objet était comme absorbée par celui-ci. Lorsqu'une personne plie une bâche, cette dernière focalise l'attention. Cependant, si cette personne s'enroule dans la bâche et la porte comme une cape, non seulement la bâche perd son attrait, mais elle perd aussi sa qualité de bâche. Tout comme l'identité de la personne est modifiée par l'objet. Il y a alors un façon-nement réciproque de la bâche et du corps tant pour celui qui porte la bâche que pour celui qui l'observe.

34



Ainsi, c'est l'attention portée à l'objet qui le fait exister en tant que tel. S'il est intégré au schéma corporel d'une personne, il devient une extension de celle-ci². Dans ce cas, l'objet n'est plus dissociable du corps. Si nous prenons l'exemple du costume, à partir du moment où ce dernier est porté par un corps, il devient l'image de celui-ci, mais réciproquement le corps qu'il contient modifie l'image du costume. Ensemble ils forment une troisième entité. Cela est efficient autant pour les autres que pour moi-même. Dans notre quotidien, l'objet nous permet de moduler notre identité.

Au-delà de l'identité, l'objet est un outil d'expression. Il est un médium entre mon corps propre et le monde. L'objet développe les fonctions de mon corps et donc augmente son impact. Dans un des laboratoires, des bambous étaient utilisés comme outil de communication entre les corps. L'un se positionnait comme récepteur et l'autre comme émetteur de l'information. La distance entre les deux était définie par la taille du bambou. Il devenait une extension des deux corps qu'il rassemblait alors en un tout. Ainsi, l'objet permettait, d'une part, d'augmenter l'impact spatial du geste, mais il le limitait, d'autre part, par sa matérialité et sa forme. Cela

² Je m'appuie ici sur la *Phénoménologie de la Perception* de Maurice Merleau-Ponty :

le schéma corporel n'est pas une représentation de mon corps en ses parties, mais exprime une unité sensori-motrice. Il me permet de savoir où est mon corps par rapport à ma situation face aux tâches.

• Quand j'utilise un outil, je l'inclus dans mon schéma corporel, il devient alors une extension de moi-même. •



obligeait l'émetteur à porter une attention spécifique au-delà de sa kinesphère³. En même temps que le bambou lui donnait accès à un espace étendu, ce même espace le contraignait.

Dans l'article d'Hubert Godard, l'analyse de la figure et du fond est basée sur des situations de spectacle sans pour autant prendre en compte le dispositif spatial du théâtre. Or, ce dernier est conçu et utilisé de manière à disparaître au maximum pour le spectateur. Cela est amplifié par les règles implicites du théâtre. Il est communément admis que l'architecture de la salle est extérieure au spectacle. Pourtant, comme le démontre Julie Perrin dans son ouvrage *Figures de l'attention*⁴, l'espace du théâtre n'est pas neutre. Si je reprends ici le concept de figure et de fond, la salle, comme le danseur de Cunningham ou la poupée, est « lissée » de manière à faire apparaître le spectacle, non pas comme figure sur le fond de la salle, mais comme fond qui ouvre le possible d'une nouvelle figure, voire d'un autre fond. Dans cette perspective, il y a un encastrement permanent de figures et de fonds. Le rapport figure/fond dépend alors du référentiel dans lequel nous nous plaçons, tout comme l'image dépend du point de vue. Par exemple, l'architecture est une figure pour le paysage, mais une fois que je suis dans le bâtiment, l'architecture devient un fond

³ Concept défini par Laban qui désigne la figure composée de tous les points accessibles par mon corps sans déplacement. Ma kinesphère se déplace avec moi en permanence.

⁴ Voir la première partie de : Julie Perrin, *Figures de l'attention, Cinq essais sur la spatialité en danse*, Dijon, Les Presses du Réel, 2013.

pour l'objet. D'ailleurs, dans tous les exemples cités précédemment, je n'ai jamais placé la pièce dans laquelle nous nous trouvions comme fond. L'inertie et notre habitude⁵ de l'architecture opèrent un lissage⁶ de celle-ci. Cet aspect tend à faire disparaître le fond pour laisser apparaître clairement la figure. Le dernier exemple révèle pourtant l'importance de celui-ci : en modifiant l'espace entre l'objet et le corps, le sens qui m'est donné à voir est différent. Pourtant ni le corps ni l'objet n'ont changé de forme. L'espace-fond, même lissé, crée une tension entre les figures et participe à la réception de celle-ci. Comme nous l'avons vu dans le dernier exemple, il y a un façonnement réciproque de la figure et du fond.

En faisant abstraction de l'échelle, nous pouvons envisager l'architecture comme un costume que l'on enfle à chaque fois que l'on passe le pas d'une porte. Nous pouvons alors imaginer qu'il y a un façonnement réciproque de l'architecture et du corps. Le rapport intérieur/extérieur joue un rôle fondamental dans le glissement de la figure au fond de l'architecture. Comment dans mon expérience corporelle gérer ce passage ? Comme pour le bambou, le bâtiment, tout en me donnant accès à un autre espace⁷, me contraint en lui. Par façonnement, l'architecture agit sur ma sensation kinesthésique. Supposons que, comme dans les deux exemples cités par Godard, il y ait deux modes opératifs générateurs de transport selon la lisibilité de la figure ou du fond, ma sensation kinesthésique de l'architecture est alors modulée selon ma posture face à celle-ci, puisque contrairement au théâtre, je ne suis pas un point fixe face à un cadre. Dans ma sensation kinesthésique, il y a une auto-affection permanente créant un dialogue continu entre mon pré-mouvement et l'architecture. Concevoir un bâtiment, ce n'est pas seulement penser une figure dont le fond est l'espace, mais penser ce façonnement. Le corps devient alors le fond de l'architecture plus encore que l'espace.

En accord avec l'état d'esprit des Rencontres Internationales, j'ai cherché, tout en restant fidèle à des enjeux qui me sont propres, à garder une ouverture qui permette à chacun, quel que soit sa discipline, de s'approprier cette étude. De continuer, ce faisant, à interroger les modulations de l'image par le corps et les objets au sein du jeu d'entrelacs que permet le rapport figure/fond.

⁵ Au sens d'habiter : dans *Essais et Conférences*, Heidegger montre comment l'étymologie de « bâtir » correspond à la fois à « habiter » (*buan* en vieux allemand) et au « je suis » (*ich bin*).

⁶ Cela n'est pas sans rappeler les concepts d'*espace lisse* et d'*espace strié* développés par Deleuze et Guattari.

⁷ Fondamentalement un abri.