

Le regard aveugle

Entretien avec Hubert Godard, maître de conférences à l'Université Paris 8

Par Suely Rolnik

Suely Rolnik, « Regard aveugle. Entretien avec Hubert Godard », in *Lygia Clark de l'oeuvre à l'événement. Nous sommes le moule. A vous de donner le souffle*, ouvrage publié à l'occasion de l'exposition au Musée des Beaux Arts de Nantes (8 octobre-31 décembre 2005), Editions du Musée des Beaux Arts de Nantes/Les Presses du Réel, 2005 (p. 73-78)

Ce texte est la version écrite d'un entretien d'Hubert Godard par Suely Rolnik autour de l'oeuvre de Lygia Clark. Cet entretien est également disponible en vidéo, in Suely Rolnik, *Archive pour une oeuvre-événement*, Carta Blanca éditions. Distribution: Les Presses du Réel.

.....

Suely Rolnik : Tes recherches sur le corps, notamment autour du sensoriel, ainsi que de son rapport à l'espace, peuvent à mon avis donner une riche contribution à la lecture des propositions que Lygia Clark a développées pendant une grande partie de sa trajectoire, à partir du moment où elle s'est éloignée de la peinture vers la sculpture. Donc, on pourrait commencer directement par là, en t'écoutant par exemple, sur ton approche de la question des sens.

Hubert Godard : Il y a une phrase de Lygia Clark qui m'a frappé dans un des films qui ont été faits sur son travail. Elle est en train de marcher et elle dit: « Quand je marche, je me dissous dans le collectif (1) ». On peut bien sûr l'entendre de plusieurs façons, mais en suivant sa trajectoire, on peut se rendre compte qu'elle a vraiment fait, de mon point de vue, deux sortes de révolutions au niveau de sa perception. La première se situe au niveau de la manière dont elle travaille à l'intérieur de chaque sens : en prenant comme exemple le regard, la question ici est comment elle va d'un regard « objectif » à un regard « subjectif ». Ce n'est pas nouveau de le dire, mais aujourd'hui il y a beaucoup de supports dans la recherche en neurophysiologie qui expliquent bien ces deux formes de regards, puisqu'il existe deux niveaux d'analyseurs dans le cerveau. On pourrait qualifier le premier de regard sous-cortical. C'est un regard à travers lequel la personne se fond dans le contexte, il n'y a plus un sujet et un objet, mais une participation au contexte général. Alors, ce regard-là, il n'est pas interprété, il n'est pas chargé de sens. S'il y a une mouche qui vient au coin de mon œil, mon œil a cligné, et s'est fermé, avant que je ne me sois rendu compte que cette mouche arrivait. Donc, il y a de la sensorialité qui circule sans qu'elle ne soit nécessairement consciente et interprétée. Cela est possible parce qu'effectivement il y a un regard qui est un au-delà du regard objectif, qui est géographique ou spatial. Un regard qui n'est pas lié au temps, ou en tout cas qui n'est pas lié à une mémoire, qui n'est pas lié à un retour sur l'histoire du sujet. Et puis, si l'on va dans l'autre sens de ce regard, ça serait le regard objectif, cortical, associatif, le regard objectivant, qui est associé au langage et autres. Alors, c'est complètement fou parce qu'il ne s'agit pas pour Lygia de se contenter de ce regard, Lygia a vraiment fait une révolution en ce sens qu'elle travaille sur ce qu'on pourrait appeler le regard subjectif.

Comment pourrais-je parler de ce regard subjectif ? Cela me fait penser à une des plus vieilles statues connues : deux bisons d'argile qui ont été trouvés dans une grotte dans le sud de la

France et qui ont été miraculeusement sauvés. Ce sont deux bisons qui sont posés tels quels l'un à côté de l'autre et la seule différence entre eux, ce sont les yeux, concaves pour l'un et convexes pour l'autre. On peut supposer qu'il s'agit d'un regard sexué, tel qu'il était imaginé à cette époque-là : un regard qui serait phallique, et un autre qui ne le serait pas. Mais en fait, je pense que cela va beaucoup plus loin que la séparation des sexes ou quelque chose de cet ordre-là. C'est une capacité de faire corps avec. C'est-à-dire que je peux regarder complètement « en réception du monde », ou au contraire, je peux aussi regarder avec mon œil qui se projette dans l'espace, passant ainsi du concave au convexe. C'est pour cette raison que j'aime cette métaphore des bisons d'argile, car c'est l'opération réelle qui s'y joue.

Dans les études cliniques, il a été trouvé des personnes qui à la suite d'un accident avaient perdu une partie de leur regard objectif, cortical ou convexe si l'on suit la métaphore des bisons. Cela a été nommé le « regard aveugle».

S. R. : Et ils gardaient l'autre regard ?

H.G. Oui. Alors c'est étonnant parce que, si l'on place une chaise devant eux et leur demande de décrire cet objet et de le nommer, ils disent ne rien voir. Et si on les invite à marcher, ils vont éviter la chaise. On a donc appelé cela le regard aveugle. On sait que ce regard est sous-cortical, qu'il n'est donc pas lié au temps, qu'il n'est pas lié à l'histoire du sujet, qu'il ne se joue pas sur une interprétation et qu'il n'est pas non plus une confrontation entre un passé et une actualisation du regard. Mais qu'il y a quelque chose qui serait un regard plus « géographique ».

S.R. : Comme si le regard était affecté par la présence ?

H.G. : Voilà, comme si le monde me parvenait tel qu'il est, c'est un vieux débat qui remonte aux présocratiques sur la question de savoir si c'est le regard qui jette une flamme sur l'objet ou si c'est l'objet qui envoie une flamme sur le regard.

S.R. : Oui.

H.G. : Il y a toujours la même difficulté aujourd'hui à comprendre ces deux regards, c'est toujours le même antagonisme. Ça n'a pas changé, mais on sait en tout cas qu'il y a deux organes fonctionnels dans l'analyse du regard qui ne sont pas séparés. Et bien sûr, au moment où je te regarde, il y a peut-être les deux qui opèrent en même temps. Mais souvent, l'histoire de ma perception, va faire que petit à petit je ne peux plus réinventer les objets du monde, ma projection va les associer toujours de la même manière. C'est-à-dire que, je vois toujours la même chose, toujours à travers le filtre de mon histoire. Donc on pourrait dire qu'il y a une névrose du regard. Quelque chose qui porterait sur le fait que mon regard n'est plus capable de rejouer une subjectivité dans sa relation au monde. Pour moi, il est intéressant de faire ce parallèle entre le regard aveugle et le regard objectivant, car à suivre jusqu'au bout la trajectoire de Lygia, il est évident qu'il y a un mouvement vers ce regard aveugle. C'est pourquoi j'ai parlé de révolution, car elle va vers le regard aveugle, ce qui permet de participer complètement des choses du monde avant de les figer dans une interprétation.

S.R. : Penses-tu que l'on pourrait faire un lien entre cette hypertrophie du regard objectif, cette névrose, et le statut de l'image dans les sociétés contemporaines ?

H.G. : Tout à fait. Il est assez difficile de faire une histoire du regard, car ce que l'on peut seulement analyser, ce sont les œuvres qui sont proposées. Mais il y a quand même quelque chose qui paraît évident, c'est qu'à la Renaissance, on entame un long chemin vers un regard objectif, et que c'est dans la modernité qu'est apparu pour la première fois un refus de ce regard objectivant. Et cela, avec beaucoup de passages, le XIXe siècle, la *camera oscura* ...

Cela me paraît tellement important pour Lygia, car ce n'est pas l'artiste qui invente un nouvel

objet mais c'est plutôt un changement dans la perception sociale, dans la perception générale des gens qui fait que d'un coup, de nouveaux attracteurs sont mis en route. Va se saisir de cet attracteur celui qui fait fonction d'artiste. Lygia, elle, est en plein dans ce processus quand à un moment donné, elle refuse ce rapport à l'objet d'art, cet enfermement de l'objet d'art. Elle propose ce que l'on pourrait appeler une *désobjectivisation*, je veux dire une dé-réification du regard, pour aller vers quelque chose qui ne serait pas une régression, mais une plongée interne qui permet de remettre en route l'imaginaire. On parlait de « névrose du regard », lorsque l'imaginaire ne fonctionne plus.

S.R. : Ou qui fonctionne dans une certaine politique, qui serait celle-là névrose du regard...

H.G. : Oui. Et donc, je regarde toujours à travers le même filtre. Alors la question, c'est : comment je peux bouger ce filtre ? On peut voir que dans les mises en place, les *events* ou autres de Lygia, il y a quand même une tentative de modifier cette position du regard, de refaire une plongée dans un regard subjectif où il y a une perte des notions gravitaires et autres, permettant de rejoindre un regard peut-être plus premier ou, moins entaché du langage.

S.R. : Ce filtre du regard objectif est-il mis en crise par cet autre regard ? Cela amène-t-il aussi à la production d'autres filtres et d'autres manières d'objectiver ?

H.G. : Oui, tout à fait. Je ne pense pas qu'il y ait d'autres moyens. Cette plongée dans l'avant du regard, dans le pré-regard ou dans le regard aveugle, suivant la manière de le nommer, c'est la seule façon de remettre en route une certaine forme d'imaginaire ou d'élaboration, en même temps. Donc, de remettre la création en route.

S.R. : Oui, tout à fait.

(...)

H.G. : Dans mon métier, je dispense des enseignements sur la lecture corporelle : quand on observe des personnes, quelles sont les opérations du regard mises en jeu, comment peut-on les regarder ? Je me souviens qu'il y a trente ans, j'étais plutôt attiré vers une certaine forme d'objectivation. Par exemple, isoler chaque articulation et observer leur mouvement propre ...

Malheureusement quand j'essayais de transmettre cela à des étudiants en médecine, en ostéopathie, ou autre, j'étais confronté à un blocage terrible. Je me suis aperçu que les gens regardaient très peu ou qu'ils observaient seulement certaines parties du corps. On est obligé, pour observer le mouvement, de se baser sur un point fixe ou un point immobile. Et c'est à partir de ce point immobile qu'on organise l'ensemble des dynamiques vectorielles. Je me suis aperçu que les gens prenaient toujours le même point, qu'ils organisaient leur regard sur une personne par rapport à la tête, d'autres par rapport aux jambes etc., et que tout cela était très rigide et source de beaucoup de difficultés. Donc : échec pédagogique. Et cela m'a pris une éternité avant de réaliser que la seule manière de changer cela, c'est d'avoir un regard quasi anthropophage : c'est laisser rentrer la personne en soi. Ne pas chercher à nommer, à objectiver, dans un premier temps. Et une fois que je suis devenu en quelque sorte cette personne, c'est ma propre corporéité qui m'informe des mouvements qui ont lieu chez l'autre. Je ne peux pas voir l'autre, je ne peux que percevoir dans mon propre corps l'effet de ce regard sur l'autre, et dans un deuxième temps seulement objectiver cet effet. Donc, j'ai dû changer ma pédagogie et...

S.R. : C'était en quelle année ce changement ?

H.G. : C'était justement dans les années 1970-80, à la même période que ces propositions de Lygia. Et donc, je réalisais tout un travail préalable avant de faire l'analyse corporelle qui consistait à mettre les gens dans une certaine forme d'état où ils étaient capables, à travers des

exercices précis, de ne plus commencer par interpréter l'autre, de laisser le regard subjectif opérer en premier, de laisser l'autre imprimer l'amorce d'un mouvement dans son propre corps pour ensuite seulement comprendre éventuellement, ou objectiver son mouvement. Et à ce moment-là, tout d'un coup, s'ouvre un gouffre de sens, un gouffre de possibilités, qui me permet de comprendre. Donc, en fait, je ne peux d'abord voir l'autre à travers un regard qui nomme, même, si dans un deuxième temps, j'utilise cette possibilité. Mais il faut que dans un premier temps, j'abandonne cette espèce de sécurité du regard, cette sécurité qui nomme l'autre d'emblée, Moi/l'Autre. Aller dans un terrain inconnu où l'on ne sait plus, se fondre dans le collectif comme le dit Lygia. Et, apparaît alors une multiplicité d'objets qu'ensuite, je peux analyser. Voilà.

S.R. : C'est intéressant ce que tu dis car que cela contredit deux tendances d'interprétation de ce déplacement par rapport au regard opéré par Lygia. La première consiste à dire qu'elle proposait tout simplement un déplacement du pouvoir du regard vers d'autres sens. Alors que ce que tu dis, c'est qu'avant même le déplacement vers d'autres sens, il y a chez elle un déplacement vers cet au-delà du regard objectif.

H.G. : Oui.

S.R. : Et la deuxième tendance, peut-être plus psychologisante et qu'on pourrait en fait situer dans la perspective de la névrose du regard, consiste à appréhender quelque chose qui va au-delà de ce regard objectif, mais en le situant comme un passé archaïque ou primitif, un stade inférieur à cet autre regard dans une supposée échelle de développement cognitif. Donc, toute cette idée que c'est par régression que l'on y accède ... Pourquoi, selon toi ne s'agirait-il pas d'une régression ?

H.G. : Pour donner une image, si on prend un prisme et qu'on envoie un rayon lumineux sur ce prisme, il y a deux rayons : un rayon qui va passer directement et puis un rayon qui va être dispatché, diffracté, à l'intérieur du prisme et qui va ouvrir un ensemble de couleurs. Les deux sont présents en même temps. Il en est de même pour le regard.

Alors, que se passe-t-il si j'étais seulement dans le regard subjectif, c'est-à-dire si je plongeais uniquement dans le prisme qui va ouvrir toutes les couleurs ? Eh bien, je serais en transe. Je serais dans un autre état. Ce qui se passe en général, c'est qu'on garde un fil conducteur d'objectivité, mais on accepte une contre-plongée dans ce regard qui permet « d'ouvrir les couleurs », ou d'ouvrir l'ensemble. Donc, on a cette fonction prismatique à l'intérieur de chacun qui est un exercice du regard. Je pense que c'est quelque chose qui s'apprend et que ce n'est pas du tout de la régression.

S.R. : Cette image de la plongée du regard dans le prisme et le fait qu'il faille en revenir, sinon on est en transe, m'a fait penser à la dernière proposition de Lygia : la *Estruturação do Self* [Structuration du self]. Elle donnait souvent à son « client » une pierre à tenir dans sa main pendant au moins une partie de la séance. Elle la nommait « preuve du réel ».

Cette pierre ne serait-elle pas le fil conducteur d'objectivité que tu as évoqué ? La pierre, dans ce cas-là, serait nécessaire pour vivre cette mobilisation de la puissance subjective, non seulement du regard mais de tous les sens, de façon à pouvoir revenir aux formes stables de la perception objective.

H.G. : Tout à fait !

S.R. : Et donc, dans cette expérience, la pierre incarnerait cette forme stable.

H.G. : Oui, c'est exactement ça. À un moment donné, les deux extrêmes seraient : ou bien je suis bloqué sur un regard objectif, ou bien je suis dans une transe complète. En fait, l'idéal, c'est de pouvoir effectuer des allers-retours. Et là, ce n'est pas une régression car je ne suis

pas submergé par quelque chose, mais c'est volontairement que je crée un différentiel. Il y a encore de l'Autre, puis il n'y en a plus. Si jamais je n'ai qu'un regard objectif - cela paraît fou de le dire - il n'y a plus d'Autre.

Ce qui me permet de créer un différentiel, c'est-à-dire de remettre en route l'altérité, l'Autre, c'est d'être capable d'emprunter ce chemin. Il y a deux sortes de différentiels, l'un lié au travail à l'intérieur de chaque sens, l'autre dont nous parlerons plus tard qui se produit par la rencontre entre deux sens différents. Ce premier différentiel que nous avons décrit ne joue pas uniquement pour le regard mais pour chacun des sens. Par exemple, il a été identifié un phénomène similaire dans le toucher et le terme « toucher aveugle » a été choisi en référence à la première découverte sur le regard. Et cela est fondamental car cette opération que j'ai faite dans la révolution du regard, je peux la faire avec chacun de mes sens. Et avec le toucher, c'est énorme !

S.R. : Je pense que l'événement qui constituait l'œuvre de Lygia, c'était exactement de pouvoir vivre le paradoxe entre ces deux modalités de perception. Serais-tu d'accord avec cela?

H.G. : Ah oui, tout à fait, tout à fait... C'est présent dans son travail au niveau du regard, au niveau du toucher aussi, comment elle crée des rencontres avec de l'inouï, à partir du matériel. C'est fabuleux avec le toucher car il se passe la même opération qu'avec le regard, il y a un toucher qui objectifie et un autre qui se dissout dans le collectif. Mais, il faut s'entendre là-dessus : ce n'est pas une dissolution totale, régression ou autre, c'est simplement l'existence d'un double mouvement, Merleau-Ponty a très bien décrit cela. Quand je touche la table, en même temps, la table me touche. Or, souvent, les gens touchent, mais ne sont pas touchés. Et donc, c'est une éducation nécessaire. Ce devrait même être l'apprentissage premier pour les techniques manuelles.

La question est la suivante : est-ce que quand je touche le corps de l'Autre, je peux accepter d'être touché ? Donc, c'est d'accepter un aveuglement momentané : est-ce que je suis réellement touché par l'autre ? Et est-ce que je suis capable, tout en étant touché par l'autre de commencer une manœuvre manuelle ? On observe souvent une relation objectifiante avec le corps de l'autre, réduit à un objet que l'on manipule. Tandis que si je suis capable d'avoir cette plongée intérieure où je reçois l'Autre, où je suis touché par l'Autre et de préserver cette lueur, je peux commencer à envoyer de la lumière. On revient ainsi sur l'opposition grecque : ce sont les deux choses, à la fois l'objet qui envoie une flamme et moi qui envoie une flamme. Dans cette double consommation peut surgir le sens.

Cette capacité de garder le différentiel dans le toucher permet une écoute monumentale. C'est d'emblée une reconnaissance de l'autre. Je peux toucher d'un point de vue subjectif, je peux regarder d'un point de vue subjectif, c'est-à-dire que je suis en accueil de la personne. À travers cet accueil, je vais avoir un toucher qui va être aussi en accueil. Et puis petit à petit quelque chose va se mettre en route qui permet de retourner à une objectivité.

Chez Lygia, il y a ce rapport touchant/touché, et quand elle dit : « je me dissous dans le collectif », au lieu de penser que c'est une régression, je dirais qu'elle rejoint ce que Merleau-Ponty appelle la chair du monde. Elle rejoint une espèce de matière qui est faite du croisement des perceptions, des interactions sensorielles entre les objets. Et elle essaie de modeler cette chair ... Quand une personne est étendue et qu'on lui donne un objet dans la main qui va être le fil d'Ariane, le fil conducteur, c'est magnifique parce que c'est complètement réel...

S.R. : Ce n'est pas une métaphore ...

H.G. : Ce n'est pas du tout une métaphore. Parce que si ce toucher-là me donne une sécurité

spatiale, je vais d'autant mieux accepter de me perdre dans l'espace, dans la situation allongée, où tout d'un coup, tous les sens vont opérer une révolution. Mais à un moment donné je peux garder un fil conducteur donc, c'est comme le prisme, si tu veux, il y a un tout petit filet qui continue, qui me permet d'être là et donc, pour revenir à ce qu'on disait tout à l'heure, on n'est surtout pas dans ce qu'on pourrait appeler une régression, qui serait un retour à un stade du passé. Ce n'est pas le cas, puisqu'on plonge dans un au-delà, qui est un au-delà de l'histoire ou un au-delà du langage.

S.R. : Oui, et l'on peut même produire un devenir, puisqu'on tend à défaire la névrose de la perception ...

H.G. : Oui, on la remet en route en tout cas ... Michel Bernard parle souvent du fait qu'il n'y a pas de différence entre l'imaginaire et la perception, que si l'un s'arrête, l'autre s'arrête. Donc la question de Lygia, c'est bien de remettre sans arrêt en route les modalités qui permettent de le faire. La même chose existe donc pour le toucher, on pourrait en parler pendant des heures, c'est formidable, Pour l'écoute également, tout comme pour l'olfaction.

S.R. : L'écoute est aussi très importante dans le travail de Lygia, par exemple au cours de la *Estruturação do Self*, elle plaçait de gros coquillages couvrant les oreilles du client. Que pourrais-tu en dire?

H.G. : Qu'est-ce que j'entends dans le coquillage ? L'écho des bruits de mon corps. Et comme ces bruits de corps ressemblent au bruit de la mer, on a souvent dit qu'on entendait la mer dans le coquillage. Oui, j'entends la mer de mon corps, j'entends mes pulsations sanguines, j'entends tous les brouhahas qui peuvent intervenir dans mon propre corps. Et justement, l'écoute permet d'écouter par et à travers son corps. Donc si tu es en train de me parler, j'ai deux manières de t'écouter. La première que l'on appelle la voie aérienne correspondant à l'effet de la vibration de l'air sur mon tympan, et la deuxième, la voie solidienne, qui consisterait à suspendre l'interprétation, c'est-à-dire l'écoute de la voie aérienne, et à laisser vibrer mes os au son de ta voix et de m'appuyer aussi sur cette perception. C'est donc être touché par le son de ta voix, puis l'interpréter.

Si cette expérience est faite dans un groupe où il y a un manque d'écoute réciproque, le fait de demander aux personnes d'être attentives, dans un premier temps, au vibrato de la voix de l'autre sur leur propre corps, la voie solidienne, et seulement dans un deuxième temps de se préoccuper du sens de l'énoncé, tout d'un coup la situation relationnelle est considérablement améliorée. En musique, la note vibre dans mon corps et je m'appuie sur ce vibrato pour ensuite émettre un son. Donc, on a deux manières d'écouter. La voix aérienne étant la plus objectivante, si on veut, et la voix solidienne davantage subjectivante, elle passe par ma proprioception. Le simple fait de t'écouter ou d'écouter ma propre voix, selon cette seconde façon, c'est-à-dire de sentir les vibratos de ma propre voix au moment où je te parle, cela modifie entièrement la relation que j'ai avec toi.

(...)

H.G. : Donc, cette capacité à être pris entre deux polarités, à l'intérieur de chaque sens, permet de créer du différentiel. Cette double saisie crée le premier sens de l'altérité. La première altérité, ce n'est pas l'Autre extérieur, mais plutôt cette dissociation dans chacun de mes sens (2).

S.R. : Oui, habiter ce paradoxe entre les deux modalités de l'exercice des sens engendre le devenir autre ...

H.G. : Tout à fait, on sait que chez l'enfant, dans un premier temps il y a ce regard. Il n'a pas encore d'histoire, il a un regard qui serait pure sensation.

Et puis, petit à petit, quelque chose se construit, surtout avec le langage. Je pense que c'est important, cette question du lieu de l'écoute, du lieu du regard ou du lieu du toucher et comment cette espèce d'aller-retour perpétuel permet d'ouvrir de nouveaux sens, de nouvelles interprétations, de nouveaux regards.

S.R. : Tu as dit au début, que l'histoire de la perception a peu à peu privilégié la polarité de la perception objectivante et que cela a produit une névrose de la perception. Et puis tu as suggéré que c'est exactement là qu'interviennent les propositions de Lygia. Or, si on pense que la création artistique se fait dans cet aller-retour de la perception subjective à la perception objective, et que, par ailleurs, l'exercice clinique consiste à créer les conditions pour que cet aller-retour soit possible, pourrait-on dire, que Lygia a créé un territoire où la frontière entre art et clinique n'a plus de sens ?

Même si elle affirme avoir abandonné l'art pour devenir thérapeute ? D'ailleurs, comment conçois-tu ce rapport entre art et clinique ?

H.G. : Ce n'est pas simple comme question. Il y a eu tellement de tentatives de toutes sortes qui ont été faites autour du pont entre art et clinique. Mais, je ne crois pas du tout, comme tu l'as déjà écrit dans un texte, qu'il faille s'attacher dans ce cas, aux mots que Lygia a employés. Ou bien, je parlerais plus d'une clinique politique, de quelque chose qui irait vers une transformation, de ce qui arrête la société, ou l'éros, de ce qui arrête en tout cas le mouvement et de remettre ça en jeu.

Alors, si on pense que le profil psychologique et le profil perceptif de quelqu'un, c'est la même chose, dès qu'on touche à quelque chose de la perception, on est fatalement dans un travail de la psyché. Donc, on peut sans arrêt glisser de l'un à l'autre, les exemples sont nombreux. On a jeté un tel opprobre pendant longtemps sur l'art thérapie - que je peux comprendre et auquel j'adhère - que je ne pense pas qu'il faille s'accrocher à ses mots. Je pense qu'à travers la révolution de la perception, elle est sur le politique. Alors, évidemment, par rapport à un individu à un moment donné, cela s'apparente à un travail clinique.

S.R. : Pourrais-tu parler davantage de ce rapport entre le psychique et la perception ?

H.G. : C'est comme les deux faces d'une même pièce. Il y a la face qui serait la structure perceptive de quelqu'un, et l'autre peut être nommée la structure psychologique. Lacan en parlait très bien, c'est le va-et-vient de l'un à l'autre qui entraîne le mouvement. Mais, je ne crois pas que cette césure entre le psychique et la perception ne fasse réellement sens. C'est tellement lié qu'il est artificiel de les séparer en deux mots.

Tout cela explique aussi la confusion sur l'art et la thérapie, puisque les deux travaillent sur un remodelage et une remise en route de la perception. Soit, on est dans un cadre clinique avec un contrat précis avec un patient, soit on est dans une autre forme de contrat. Mais les opérations qui se meuvent par ces deux contrats se ressemblent souvent beaucoup. Ce qui porte à ambiguïté, c'est que Lygia a choisi le terme de thérapie. C'est un problème sémantique. Les pratiques qu'elle opérait sont des pratiques courantes aujourd'hui dans la danse contemporaine, dans le butô ou dans d'autres pratiques.

S.R. : Pourrais-tu parler un peu de ces expériences en danse contemporaine ?

H.G. : Ce qu'a fait Lygia, je l'ai vu ensuite souvent dans le travail d'improvisation en danse contemporaine. On place, par exemple, différents matériaux sur le sol, on demande aux gens de marcher dessus, les yeux fermés, de manière à créer un autre rapport au sol, à l'espace. À partir de cette perception, un nouveau geste est créé. Je ne peux pas changer de geste si je ne change pas de perception. C'est une illusion de croire que l'on puisse apprendre des gestes par une décomposition mécanique : tout ce qu'on appelle les coordinations, les habitus

corporels de quelqu'un, en fait, ce sont des habitus perceptifs. Donc, c'était devenu évident pour les danseurs contemporains, que si l'on voulait changer la nature d'un geste et sortir d'une certaine forme de répétition, on ne pouvait le faire qu'en passant par un travail sur la perception. Ayant en mémoire les ateliers de Lygia on trouvera aujourd'hui, dans certains studios de danse, des personnes en train de faire exactement la même pratique. Ou comme pour la danse butô, passer des heures à sentir un arbre et à essayer de se confondre avec lui. C'est de la même nature.

Chez Lygia, l'ambiguïté vient du terme employé, elle fait payer ses séances, qu'elle appelle thérapie. Car ce processus est une pratique courante dans l'art contemporain aujourd'hui. Pour les danseurs c'est quand même la base ! Je ne peux pas changer mon geste si je ne change pas le rapport que j'entretiens avec mon corps et l'espace à travers la perception.

Si l'on donne à quelqu'un des lunettes qui modifient la manière dont il va percevoir l'espace, il va bouger différemment. Donc, ce qui me limite dans la création de nouveaux gestes, ce sont les arrêts de la perception, d'où, bien sûr, tout le travail que l'on peut voir chez Lygia ou que l'on pratique dans les ateliers, ou ce qu'on appelle la Danse Contact, entre autres. Comment, à un certain moment, on essaie d'inventer une autre forme de rapport à l'autre. Mais quelle forme de rapport à l'autre ? Celle du poids ? De la gravité ? De l'espace pur ? C'est-à-dire, que ce n'est plus l'autre avec une histoire psychologique, mais l'autre en tant que poids, vecteur de mouvements, de géographie fluctuante.

Tout le monde a parlé de ça, y compris Laban. Dans son œuvre Laban parle de l'état de danse, comme d'un basculement du temps dans l'espace. Que veut-il dire ? Que la perception que nous avons appelée tout à l'heure, le sens objectif, c'est un mode temporel qui est lié à nos histoires.

Et le sens subjectif, c'est celui qui ne traverse pas la question du langage, qui est sous-cortical, si on veut. C'est bien cela qui est en jeu dans la Danse Contact, essayer d'être en face de l'autre en tant que poids, que contour, que couleur, en tant que geste et d'être dans l'urgence de ces choses premières. Dans la pratique de la Danse Contact surgit une espèce de vigilance incroyable, de clarté géographique. Quelqu'un peut sauter derrière soi, nous pouvons être bousculé par quelqu'un d'autre, et cela devient extrêmement dangereux si l'on est dans la lenteur du regard objectivant. Et le fait d'échapper à ce regard objectif – tout un travail est produit dans ce sens - induit la fulgurance de l'espace.

Cela permet de faire des actions apparemment dangereuses, sans qu'il n'y ait de risque. L'impact des « images du corps » et des fantasmes diminue, le réel se rapproche, l'espace est saisi à 360⁰ : c'est le regard périphérique, panoramique. Donc, il y a toujours du danger, mais le danger c'est moi, c'est de revenir dans l'histoire. Et si je reste dans cette vigilance pure, qui est le regard aveugle et le toucher aveugle, il y a une espèce de manière de rejoindre le collectif. C'est évident qu'on retrouve-là Lygia Clark, même dans ses textes, elle revient tout le temps là-dessus. Elle ne l'écrit pas de la manière dont je le raconte, mais c'est exactement ça. Donc, on peut dire que le travail de Lygia est toujours présent aujourd'hui.

S.R. : Ailleurs et autrement...

H.G. : ... Oui! Et puis, ce même travail se prolonge dans le monde de la thérapie. On observe de plus en plus de thérapies basées sur les redécouvertes sensorielles aux États-Unis ou au Brésil, par exemple. Donc, ça continue dans les deux sens. Et elle s'est trouvée, à un moment, à la croisée des chemins.

(...)

H.G. : Lorsque je regarde quelqu'un, quand je suis avec quelqu'un, quoi qu'il fasse, il y a une

mise en superposition de nos cages thoraciques, de la respiration. C'est un très joli travail qu'a fait Marc Jeannerod à l'Institut des Sciences Cognitives de Lyon. Il a placé des électrodes et divers autres capteurs sur un spectateur, des appareils qui mesurent les mouvements de l'ensemble du corps. Ce spectateur est assis tranquillement et regarde quelqu'un qui court sur une plateforme de course. Et puis Marc Jeannerod s'aperçoit que lorsque le coureur accélère, le spectateur accélère sa respiration. Quand il ralentit, la respiration ralentit... Donc, il y a une sorte d'empathie thoracique.

S.R. : Incroyable !

H.G. : Alors, la première interprétation de Marc Jeannerod, c'est de dire que ce phénomène a lieu pour se préparer à l'action. Cela remonte aux temps où il était important de saisir ce que l'autre allait physiquement faire. Puis, il a observé les battements cardiaques et là ils ne fonctionnaient pas en miroir, or si cela avait été pour une préparation à l'action, les battements cardiaques se seraient accélérés aussi. C'était la respiration seulement qui se mettait à l'unisson, la question reste donc ouverte.

Que je le sache ou pas, il y a une sorte d'empathie respiratoire avec l'autre. Ça a lieu tout le temps. Quand deux personnes se rencontrent, les jeux des micro-mouvements de leur cage thoracique forment un dialogue. C'est intéressant de savoir qu'il y a cet effet miroir sur le rythme respiratoire : une communauté musicale du respir. On peut penser à ce tuyau de Lygia Clark (3), qu'elle utilisait pour jouer de l'impact du feedback sonore sur l'ensemble des mouvements de la corporéité.

S.R. : C'est très beau cette image, l'empathie thoracique.

H.G. : Empathie thoracique, c'est ainsi qu'on pourrait nommer ce phénomène. Tout cela m'avait déjà frappé, lors d'un cours avec Marceau, le mime. Nous étions tous en train d'apprendre le geste de coudre. Puis, nous observant, il a fini par dire « Cela n'a rien à voir avec la forme du geste, ça a à voir avec la cage thoracique » et de montrer comment les mouvements de ses bras ne prenaient sens que lorsqu'il les accentuait par la modulation de sa respiration. Ce n'était donc pas une technicité motrice seule qui était en question mais une certaine forme du vécu du geste qui se transportait en miroir sur l'observateur par l'empathie respiratoire.

C'est pour cela qu'il est intéressant de distinguer le souffle de la respiration. Le souffle est un en deçà de la respiration, il dépend de l'état général du travail de l'imaginaire et de la perception, de notre connexion au contexte, et il influence notre mode respiratoire. L'équilibre des mouvements sensoriels dont nous avons parlé, cette double trajectoire vers l'extérieur et vers l'intérieur a un impact direct sur l'inspiration et l'expiration.

Comme si la respiration s'appuyait dans un premier temps sur la dynamique de notre rapport au monde. En tout cas les déséquilibres ou les fixations respiratoires sont bien souvent le reflet de troubles de la perception. La manière dont nous construisons, nous inventons l'espace à partir du réel topologique module notre possibilité d'inspiration. Cet espace n'est pas homogène, il est fait de densités variables, il est peuplé des fantômes de notre histoire, de notre culture, de trous, d'opacités, de blessures et d'orientations lumineuses privilégiées. Notre corps est ensuite contraint par cette topologie imaginaire qu'est l'espace, cette matrice subjective peut se réduire au point de nous étouffer. Le travail sur la sensorialité permet d'ouvrir et de réinventer les volumes de l'air que nous nous autorisons, de pacifier l'espace pour que le corps y retrouve sa place.

S.R. : Dans la *Estruturação do Self*, il s'agissait justement de travailler ces fantômes, ces blessures, ces trous dans l'expérience corporelle convoquée par la mobilisation de ce que tu appelles la « perception subjective ». C'est intéressant cette approche que tu en fais, du

point de vue de la physicalité même.

H.G. : Dans un travail fait à Milan, j'ai pu objectiver concrètement les effets de notre construction de l'espace sur nos tensions corporelles et donc sur notre capacité de mouvement. Il s'agissait dans ce cas précis de comprendre pourquoi des femmes atteintes d'un cancer du sein perdaient leur mouvement oscillatoire du bras dans la marche, seulement du côté où il y avait la lésion tumorale, et ceci même avant toute intervention chirurgicale. Ce phénomène ne pouvait s'expliquer par un effet physiologique lié à la tumeur. En mesurant avec un électromyographe l'activité tensile du bras lorsqu'elles pointaient l'espace du doigt, en leur demandant de se prolonger vers cette direction. J'ai pu observer que les muscles antagonistes au mouvement se mettaient en route, créant ainsi une inhibition, pour ce qui était du bras en difficulté et non pour l'autre.

Comme si, de ce côté, l'espace était devenu opaque. Cette inhibition, ou activité du muscle antagoniste au mouvement, cessait après un travail de réhabilitation de l'espace, en tout cas provisoirement, dans la mesure où pour que ce progrès soit définitif un engagement thérapeutique plus long était nécessaire. Ce travail, que je décris succinctement ici, a permis d'avoir une approche plus probante pour la réhabilitation postopératoire ensuite.

Mais ce qui nous intéresse ici, c'est de voir à quel point nos mouvements sont sous la dépendance de la manière dont nous dessinons l'espace à travers notre perception.

S.R. : Mais, travailler sur la récupération de ces mouvements, cela intervient également dans le cancer ?

H.G. : Non, ça c'est autre chose.

S.R. : Ce sont juste des effets du cancer ?

H.G. : Seulement l'effet que cette connaissance du cancer va induire dans la construction de l'image du corps et de l'espace. Cette inhibition précise n'aurait pas lieu si la pathologie n'était pas connue de la personne. Il y a quelque chose qui est lié à l'idée du corps étranger qui entraîne l'incapacité de se projeter. Pour des personnes atteintes de scoliose le même phénomène opère. Souvent, c'est l'espace qui est tordu, la manière dont on le perçoit. Quand je dis l'espace, on est d'accord, c'est l'espace imaginaire, ce n'est pas la géographie, ce n'est pas le *topos*. Alors, dans les scoliose, souvent, c'est l'espace qui est gauchi et qui finit par déformer le corps. Il y a donc un gros travail à faire sur la psychologie de la perception. Un travail sur le corps mais aussi un travail psychologique dans le sens où l'on touche à la perception. Pour en revenir à Lygia, elle touche tous ces points-là.

S.R. : Certainement.

H.G. : C'est la manière dont je construis l'espace qui va induire le geste, y compris le geste de la pensée. L'espace, ce *topos* imaginaire, cette utopie, n'est pas seulement de l'ordre de l'histoire du corps. Un nouveau geste à venir doit s'appuyer sur une utopie, un espace encore inexistant. Je pense que la nostalgie, ce n'est pas la nostalgie d'un certain corps, mais la nostalgie du corps dans un Éden, dans un espace qui ne serait pas meurtri, blessé, qui ne serait pas rempli de ces fantômes dont on parle.

S.R. : Oui, la nostalgie de cette ouverture.

H.G. : Voilà! Et c'est comme ça que je fais ma propre histoire par rapport à Lygia.

(...)

H.G. : Au début, on a parlé de ce qui se jouait à l'intérieur de chaque sens. Maintenant comment cela fonctionne entre les sens ? Comment se jouent les plurimodalités ou les polysémies dans le concert des sens ? Merleau-Ponty en parle dans un chapitre : «

L'entrelacs - le chiasme » (4). C'est un sujet important parce qu'il s'agit toujours d'abord d'une nécessité, un sens ne peut fonctionner seul. Il doit être appuyé par un autre sens. Quand tu es assis dans un train, à la gare, et que le train démarre tout doucement, tu ne sais jamais quel train bouge. Comme le démarrage est trop lent, il ne stimule pas l'oreille interne, la proprioception. Donc, tu ne sais pas qui bouge, l'œil seul n'est pas suffisant pour m'en informer. Normalement, c'est l'oreille interne qui me dit : non, ce n'est pas toi qui bouges, c'est l'autre. Les sens jouent entre eux sans arrêt comme cela et il y a souvent des conflits d'information d'un sens à l'autre.

On parlait tout à l'heure de névrose dans l'organisation de chaque sens, elle se joue aussi sur les croisements des sens. Comment deux modalités sensorielles peuvent nouer leur relation et travailler toujours de la même manière quel que soit le contexte. La plasticité intersensorielle ne fonctionne plus. Il s'agit de remettre en route cette relation figée, de créer une dynamique pour que les sens se croisent et se décroisent.

On sait aujourd'hui que chez le nouveau né, dans la prime enfance, il n'y a pas séparation entre les modes sensoriels, les informations se transfèrent automatiquement de l'un à l'autre. Pour donner un exemple, une tétine qu'un nouveau né aura eue dans la bouche, sans la voir, sera reconnue visuellement sur un écran qui projette plusieurs formes de tétines.

Dans les jeux avec sa mère, les sensations kinesthésiques peuvent être transformées en sons ou être reconnues visuellement. Il baigne dans une plurisensorialité fluide. Et puis peu à peu les sens vont se séparer avec l'apparition du langage. Piaget et d'autres avaient soutenu la thèse opposée, à savoir que chacun des sens se développait séparément et apprenaient à coopérer par la suite. En fait on naît plurisensoriel, on perd cette capacité et il faut ensuite la reconquérir. Pour un danseur, cette capacité est fondamentale, il doit pouvoir reproduire un mouvement vu, l'accorder avec un son musical, et moduler sa motricité en fonction.

Souvent certains de ces croisements ne fonctionnent pas. Il faut alors utiliser le sens qui est privilégié, comme un cheval de Troie, pour entrer dans la citadelle des mouvements sensoriels, pour ensuite remettre en route le ou les sens arrêtés.

C'est exactement ce que fait Lygia Clark lorsqu'elle fait le travail sur le toucher, avec des univers sonores, olfactifs où elle va bouleverser l'intersensorialité. Elle va jouer des sensations corporelles, de l'odorat et de changements de postures, pour transformer le regard. Donc, elle joue à l'infini, tu peux imaginer, on a six sens - si je rajoute la proprioception, le sens de soi - cela fait une infinité de jeux possibles. C'est quelque chose qu'elle utilise sans arrêt. On le voit lorsqu'il y a le critique qui s'appelle ...

S.R. : Paulo Sergio Duarte.

H.G. : Oui, Sergio Duarte, qui doit se déshabiller, et auquel Lygia met des objets sur le corps, qu'elle place sur un matelas mou et lui crée un univers sonore (5), bousculant ainsi son intersensorialité. Cette remise en route de la constellation sensorielle va changer, mais complètement, toutes les modalités, y compris le regard bien sûr.

Ce que j'aime bien aussi, c'est qu'elle utilise ce qu'on appelle le sixième sens : le sens de la posture, le sens des mouvements de son propre corps, qu'elle utilise sans arrêt aussi pour modifier le reste. Ce n'est pas nouveau, dans la littérature, la philosophie, les gens ont souvent marché pour parler ou pour penser, ou, dans un autre registre, l'idée de s'allonger sur un divan ... Il y a toujours eu ce mouvement. Enfin, toutes les manières qu'on a eu de changer la posture du regard ... Je parle de posture, car un regard est nécessairement supporté par d'autres sens et notamment celui de la posture physique. Si j'arrive à changer complètement l'univers de la posture, la posture du regard va changer. Donc, évidemment, ça ouvre un gouffre de possibilités qu'elle utilise énormément dans ses jeux sur l'intersensorialité

S.R. : Oui, par exemple, dans cette proposition que tu cites, on commence la séance en s'allongeant sur un matelas qui est complètement instable. Penses-tu que cela joue sur ce sixième sens?

H.G. : Oui, complètement. Et c'est une bonne nouvelle, il est possible, même si pour une quelconque raison, quelque chose s'était arrêté sur une des modalités sensorielles de la remettre en marche en passant par un autre sens.

Les nouvelles capacités de l'imagerie médicale, qui permettent d'observer le cerveau en action, ont permis de voir que chez des aveugles de naissance, le cortex visuel est cependant actif. Il est informé, entre autres, par des stimulations venant du toucher. Dans ce cas si la vision, les organes visuels, ne fonctionnent pas, une certaine forme du regard opère cependant. Il y a création d'images nourries par d'autres sens. Ces personnes gardent le sens de la perspective, qui est une opération du cortex visuel et non des organes de la vision.

En fait, le travail que fait Lygia, le travail qu'on peut faire en danse contemporaine, c'est de supprimer ces cloisonnements qui sont provoqués par la catastrophe du langage, par l'histoire. Et donc ici, on est sur une deuxième démarche. La première démarche consistait à opérer, à l'intérieur d'un sens, ce rapport qui va du vide au plein et du plein au vide. Et là, on a cette deuxième démarche, qui joue sur l'intersensorialité.

Jacques Stern, dans son travail, en parle très bien. Il s'agit de montrer à quel point, une ou deux ou trois modalités sensorielles vont imposer un dictat aux autres sens. Et devant ça, on essaie désespérément de changer ce sens alors qu'il y a une entrée royale qui est celle de travailler sur les autres modalités sensorielles et leurs rencontres. Pour un danseur, un travail sur le regard va modifier immédiatement la proprioception, le geste. Et je pense que Lygia en joue de manière assez extrême.

Dans la mesure où si elle allonge quelqu'un, que le lit devient mou, que la possibilité de la vision est supprimée, il n'a plus ses repères habituels avec la gravité, ce qui va obliger les autres sens à réinventer leur concert. Normalement, nous savons toujours - ou par l'œil, ou par le pied, ou par l'oreille interne, etc. - où nous nous trouvons par rapport à la gravité. À partir du moment où la proprioception qui nous oriente dans l'espace bascule complètement, l'imaginaire qui meut les sens est sollicité. Les nœuds, les inhibitions sensorielles vont se situer presque tout le temps dans la croisée entre deux sens. Il y a de nombreux exemples, soit en danse, soit en travail thérapeutique d'une interrogation à ce sujet.

S.R. : Pourrais-tu donner un exemple de danse et un exemple de travail thérapeutique?

H.G. : En danse par exemple, la proprioception, le sens du corps dans le contexte, porte une contrainte forte sur le regard. Cette double action du regard et de la proprioception va créer une dynamique responsable de notre sens de la perspective. Celle-ci à son tour va changer considérablement la qualité du geste. On sait que chaque culture, et a fortiori chaque individu, a un sens particulier de la perspective. Même si la Renaissance a déclaré que la perspective légitime était celle d'Alberti.

Dans certaines régions d'Afrique, c'est souvent une perspective en aplat, dans beaucoup de pays orientaux, le point de fuite est derrière et pas devant, donc, chacun va induire une perspective, c'est-à-dire un récit particulier du monde.

Avant que quelqu'un ne bouge, il est obligé de construire un espace à partir du *topos*, de la géographie, qu'il va dynamiser, temporaliser. La perspective, c'est aussi une temporalisation de l'espace. Chacun le fait, mais souvent, cette fonction perd de sa plasticité, nous pouvons rester limité à un certain mode perspectif, comme si nous avions un appareil photo avec un objectif de 50 mm et nous ne voyions plus le monde qu'à travers ce seul objectif. La question serait de créer du zoom et de recréer un mouvement de la perspective. Et si pour beaucoup de danseurs, la manière dont ils construisent la perspective est changée par des artefacts ou par un travail sur l'imaginaire, on observe une modification complète du mouvement. C'est

souvent la manière dont l'espace est projeté qui est fautive, qui induit une répétition du même par rapport au geste.

S.R. : Tu as mentionné ce va-et-vient entre le vide et le plein et ainsi, tu as touché à une des thématiques chères à Lygia, pourrais-tu en parler davantage?

H.G. : Perspective ... Le vide plein, c'est un petit peu un retour à ce que l'on disait tout à l'heure par rapport à chaque sens. Il faut vider le sens de son trop-plein de prévision, ce ne sont pas ces mots-là qu'emploie Lygia Clark, mais presque ...

S.R. : Elle dit qu'il faut « vomir la fantasmatique », par exemple.

H.G. : Voilà, vomir le fantasmatique qui étouffe le sens pour pouvoir ensuite atteindre un état de vide qui ouvre un nouveau potentiel. Donc, encore une fois, ce n'est pas un état de régression, c'est un état de vide, de suspension, de pré-mouvement, comme tu veux, où l'on vide un trop-plein d'a priori sur l'espace. Et c'est à partir de là, que nous pouvons créer à nouveau. Un peu comme dans la peinture chinoise, il peut y avoir un nuage qui va cacher une partie de la montagne. Cela oblige l'observateur à construire cette montagne. Alors que si la montagne était intégralement dessinée, il ne la verrait pas. La peinture chinoise est souvent basée là-dessus, sur la notion de vide, et les textes chinois sur la peinture en parlent très bien. On rejoint complètement l'idée de Lygia.

S.R. : Deleuze écrit à propos de la peinture, qu'avant de commencer à peindre il faut que l'artiste vide la toile des clichés de toutes sortes qui l'habitent ... (6)

H.G. : Oui, c'est ça. Cette notion de vide et de plein nous ramène dans l'intrasensoriel dont nous parlions au début de l'entretien, à la capacité d'aller dans l'avant de la perception, c'est-à-dire de rejoindre une zone de silence qui serait plutôt celle qui s'apparenterait à un vide. Et ce vide, c'est mon tremplin. C'est parce que je suis capable de faire cette opération, d'aller vers le vide, que je vais pouvoir créer la dynamique du plein, en somme il s'agit de faire le plein de vide. Si je suis complètement rempli, je ne peux plus bouger. C'est un petit peu ce que fait le danseur : quand il s'échauffe, il enlève des peaux qui sont sur lui, à l'infini, pour pouvoir arriver à un état de danse qui va lui permettre d'être neuf à nouveau, sans oublier cependant, sans faire table rase du passé. Ceci permet une immédiateté par rapport à la géographie, l'ouverture d'une perspective, l'invention d'un geste.

Donc, que ce soit le peintre ou le danseur, dans l'avant du geste pictural ou dans l'avant du geste dansé, il y a une fondation de perspective et chez le danseur, c'est souvent cette perspective qui est limitée et pas le geste.

C'est un exemple de la manière dont nous pouvons élaborer de l'espace, à travers le regard, le tact ou le son pour recréer de l'autre dans le geste. Et puis dans un contexte plus thérapeutique, je donnais tout à l'heure l'exemple d'un travail sur la respiration.

L'inspiration est, comme pour le geste, sous la dépendance de la manière dont l'espace est perçu : menaçant, accueillant, ouvert, réduit, immense, en bref sous la dépendance de la manière dont l'histoire de nos relations interpersonnelles a peuplé, rempli la géographie.

Dans l'avant de l'inspirer le mouvement des sens peut être repéré, travaillé, orienté. Les automatismes qui préludent aux mouvements musculaires de la respiration seront modifiés si l'air, c'est-à-dire la portion de l'espace que je vais ingérer prend un sens différent. Ces pré-mouvements correspondent à une différence d'attitude face au « géographique ».

L'expiration nécessite un retour à soi, un abandon à la gravité, et souvent ce mouvement est limité par une incapacité de la posture à donner un support à cet abandon, tant nous pouvons être fasciné par le « dehors » ou manquer d'un sens de soi, de la constance d'un sol qui nous accueillerait.

À ce moment-là, tu peux faire un travail qui consiste non pas à créer la respiration, mais à créer le mouvement des sens qui ouvre l'espace et puis qui l'apaise. Et ça, tu peux le faire par rapport au toucher, à l'écoute, au regard, à l'olfaction, à la proprioception ... Et, en travaillant petit à petit, tu t'aperçois que sur les six modalités sensorielles, il y en a au moins

une qui n'est pas limitée. C'est aussi une bonne nouvelle, car il y a toujours un sens qui fonctionne même si les autres sont inhibés, il y a un sens qui est resté intact ... L'on peut utiliser ce sens-là pour induire les constructions de l'espace nécessaires à la respiration. Souvent par contagion, ce sens va donner un appui pour remettre en route les autres sens. Ainsi peut surgir une respiration pleine, c'est-à-dire une respiration qui a du différentiel.

Ce différentiel naît d'abord dans la motilité de chacun des sens, la première altérité dont nous avons parlé, et le souffle des sens supporte le mouvement de la respiration.

S.R. : Une question que je voulais te poser tout à l'heure, c'est pourquoi tu appelles ce sixième sens le « sentiment de soi » ?

H.G. : La signification habituelle du terme proprioception, c'est la connaissance que nous avons des mouvements de notre propre corps dans le contexte. Je le traduis par sentiment de soi car sans cette sensibilité particulière les autres sens ne pourraient fonctionner en référence à un soi constant.

Comme pour le train qui démarre en face du nôtre, on ne peut savoir si c'est le contexte ou nous-même qui bouge. Il en va de même pour le toucher qui dépend de notre activité palpatoire donc de notre proprioceptivité. Et souvent on oublie que cette sensibilité est référée au contexte, par le jeu de l'oreille interne qui nous informe de notre relation à la gravité, seule force constante dans ce monde en perpétuel mouvement qui nous entoure. C'est là que le travail de Steve Paxton, ou encore celui de Trisha Brown prennent toute leur dimension. Le fait d'imposer une urgence de l'espace tel qu'il est, et non pas une urgence de la figure, a permis de re-développer les choses.

C'est un petit peu aussi ce que fait Lygia. La Danse Contact, c'est le retour en force du réel de l'espace ... Quelqu'un bouge, et tu dois recevoir le poids de cette personne, renvoyer le poids et non pas recevoir du sentiment et renvoyer du sentiment. On a toujours rapproché la danse d'un excès de narcissisme, c'est vrai si l'on pense que le sentiment de soi peut être séparé de la perception du contexte. Comme si le corps pouvait s'entraîner en dehors d'un projet. Le contexte est d'emblée en moi et c'est ce rapport au contexte qu'il s'agit de faire fluctuer.

C'est exactement à la même époque que Trisha Brown, Steve Paxton, et d'autres dans la danse, Lygia dans les arts plastiques, créaient les conditions pour un retour au réel...

S.R. : Oui.

H.G. : Et puis tous les efforts dans cette direction-là qui ont été faits dans la philosophie également depuis cette période.

Oui, je pense qu'il y avait un attracteur commun auquel chacun répondait selon ses modalités. Parce qu'on était arrivé à une espèce de seuil de l'intolérable de cette névrose des sens, comme tu dis ou de cette dissociation par rapport au réel... De voir Lygia Clark, ça m'a fait beaucoup penser à certaines parties du travail des situationnistes pendant les années 1970. Ça m'a aussi rappelé cette personne qui travaillait avec des autistes dans le Sud de la France, le nom m'échappe ...

S.R. : Fernand Deligny. Oui tout à fait.

H.G. : Avec Deligny, c'était le retour de la géographie, c'était refaire les tracés géographiques des enfants. Et pour les situationnistes, il s'agissait de jouer la géographie contre la psychanalyse. C'est le terme qu'ils employaient... Et voilà, on était en plein dans un même bain ou, je préfère dire, un même attracteur.

(...)

S.R. : Allons maintenant au Brésil, cela fait un petit moment que tu y vas régulièrement faire des workshops et donner des conférences. Aurais-tu envie de parler de ton travail au Brésil ? De comment tu vois le corps dans ce contexte ? C'est peut-être intéressant qu'on en parle, puisque l'œuvre de Lygia, entre autres, ça passe par là.

H.G. : Alors, je ne vais plus du tout être rationnel, même si je ne l'étais déjà pas ... C'est une rencontre magnifique pour moi. C'est par hasard, j'étais invité par des amis au Brésil à faire un travail, il y a cinq ans.

S.R. : A São Paulo ?

H.G. : Oui, à São Paulo. Depuis j'y suis allé chaque année. Effectivement, de voir le corps brésilien, je ne sais pas si on peut dire ça, ou la corporéité brésilienne, c'est vraiment un choc. Et même, quand tu arrives à l'aéroport, tu comprends tout de suite que tu es dans un autre monde.

S.R. : Un choc pourquoi ? Comment ? Un autre monde ? Quel monde ?

H.G. : Eh bien, justement, c'est qu'il y a un peu moins d'icônes figées de la corporéité ; il y en a certainement, puisqu'on ne peut pas échapper à l'image du corps, mais cela se joue davantage sur un flux. Le corps brésilien, c'est un corps de flux et moins un corps d'images.

Alors peut-être que c'est la samba, je n'en sais rien, mais en tout cas il y a quelque chose où tu ressens une espèce de capacité, déjà dans la langue, dans la musique de la langue, des corps, dans le métissage. Bien sûr, il y a toujours des problèmes politiques et économiques avec les couleurs, mais j'ai beaucoup voyagé en Afrique, en Amérique du Nord, ou ailleurs, et je n'ai jamais vu une telle capacité de métissage, de mélange.

S.R. : Je suis d'accord avec toi, il y a une réelle ouverture à l'autre, pas au sens objectif mais au sens subjectif. Et donc, dans ce sens-là, il y a un vrai mélange, il y a une réelle anthropophagie.

Mais en même temps, au sens objectif, au niveau des représentations des figures en place, on constante quand même un racisme de classe, comme on n'en voit pas de si pervers ailleurs et ça va avec ce machisme tellement arriéré, ringard, sûr de lui-même ... Mais ça joue en même temps que cette autre dimension, c'est vraiment étonnant...

H.G. : Oui, tout à fait.

S.R. : Et ça, c'est passionnant ! Parce que ça donne ce qu'on a de plus intéressant dans la création, comme une Lygia Clark, mais aussi ce qu'on a de plus pervers, de plus grossier, par exemple dans les rapports de classes, ou le rapport avec la chose publique ...

H.G. : Ce que tu dis par rapport à cette espèce d'ouverture à l'autre, je l'ai senti en donnant des cours dès la première fois : il y avait une grande attention à l'autre, était présent un regard périphérique, ce regard dont on parlait tout à l'heure. Chacun gardait une attention au contexte, tout en étant occupé à sa tâche, et si à un moment donné, par exemple, quelqu'un était en difficulté, une partie du groupe le prenait aussitôt en charge. Normalement, en Europe, ce serait à moi, en tant qu'enseignant à intervenir. Et ça c'est très fort.

Ça me fait penser à Matisse, quand il est allé au Maroc, il a vécu une révolution personnelle. Le fond est devenu plus important que la figure. Ce fond s'est mis à vibrer de plus en plus, au point de passer devant la figure.

C'est bien ce qui nous saisit au Maroc... Matisse, c'est un très bel exemple de ce dont on parlait tout à l'heure, c'est le contexte marocain, c'est-à-dire une certaine forme de regard, de mouvement des corps, de conduite en société, de couleurs et d'amorti des sons, qui a modifié sa peinture.

Et c'est ce que fait Lygia Clark. Elle s'intéresse plus au fond qu'à la figure. C'est-à-dire le fond encore indifférencié, où les sens s'agitent; ce fond, permet de faire retour, permet d'inventer. De la nouvelle figure ou des jeux entre les figures. J'ai l'impression qu'en Europe - on est très forts sur les concepts - mais on a une sécheresse de fond. C'est pour cela que j'ai adoré la démarche de Matisse, la manière dont il fait vibrer ce fond, et comment il joue avec le décalage, entre la figure et le fond. C'est le même différentiel dont on parlait pour Lygia Clark. On pourrait dire que, d'un point de vue strictement esthétique, il y a une démarche qui n'est pas si éloignée. Et c'est ce que je trouve aussi au Brésil.

S.R. : « La sécheresse du fond », j'aime bien cette image, c'est quand même l'Europe qui a inventé le sujet moderne au XVIIIe siècle et l'on pourrait dire c'est là qu'il y a eu une décision de sécher le fond ...

H.G. : Oui, tout à fait. Le Brésil, c'est pour moi comme un ressourcement, ce n'est pas qu'un mouvement des corps, ça m'oblige à penser différemment. J'aime bien comment les Brésiliens font un métissage, une subversion des techniques, des idées venues d'ailleurs. Ils ont moins cette rigidité de cloisonnement des disciplines, des champs, des genres, c'est anthropophagique. Mais je pense que l'on peut en rester là. Il y a une limite à la parole. Il faut se confronter à l'œuvre de Lygia, elle parle d'elle-même.

S.R. : Oui, laissons donc la parole à son œuvre ...

Edité et annoté par Suely Rolnik, Hubert Godard et Aurélie Guitton

Notes :

(1) H. Godard se réfère à *O Mundo de Lygia Clark*, documentaire réalisé par Eduardo Clark, fils de l'artiste, en 1973, avec création musicale de Nana Vasconcelos.

(2) Voir à ce sujet le développement de Michel Bernard dans « Sens et fiction », in *Nouvelles de Danse*, n°17, 1993, p. 56-64.

(3) Hubert Godard se réfère à *Respire Comigo* (Respire avec moi), œuvre de 1966. Il s'agit d'un tuyau en caoutchouc comme ceux de pêche sous-marine, dont les deux extrémités sont réunies, formant un cercle. L'expérimentateur étire ou contracte le tuyau plusieurs fois de suite. L'air qui va et vient dans le tuyau produit un son semblable à une respiration.

(4) Merleau-Ponty, *Le Visible et l'invisible*, « L'entrelacs-le chiasme », éditions Gallimard, 1964, p. 170.

(5) Godard se réfère à Lygia Clark, *Memoria do corpo*, documentaire réalisé en 1984, direction de Mario Carneiro, programmation visuelle de Waltersio Caldas et sélection musicale de Lilan Zaremba. Rio Arte Video ; soutien MEC, SEC, Funarte et INAC.

(6) Suely Rolnik se réfère au chapitre IX de l'ouvrage de Gilles Deleuze, *Francis Bacon, logique de la sensation*, Paris, La Différence 1996.