

Cédric Andrieux
Le sensible en partage

Roland Huesca

Numéro 242, automne 2012

États de corps

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/67986ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (imprimé)

1923-3213 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Huesca, R. (2012). *Cédric Andrieux : le sensible en partage*. *Spirale*, (242), 52–54.

pont entre l'expérience du geste et la matière corporelle : « *Ce n'est donc pas la répétition d'un mouvement mais l'expérience du geste et par là la "fabrique du sens" qui donne le sens (direction) aux sens. Elle organise à partir de là une plasticité des phénomènes respiratoires, posturaux et perceptifs qui façonne ainsi la structure fluctuante que l'on appelle "corps"* » (« Le souffle, le lien », *Marsyas*, n° 32, 1994). En ce sens, la propriété permanente inhérente à l'expression « état de corps » ne renverrait-elle pas finalement à la persistance d'une dynamique relationnelle sujet-environnement ?

Par ailleurs, au-delà de la plasticité des phénomènes perceptifs, Godard parle aussi d'une antériorité de la perception par rapport à l'action : « *C'est d'abord l'organisation de la sphère perceptive (proprioception, vision, tactilité, audition) qui va nourrir le mouvement, et son développement sera le prédicat de toute motricité fine* » (« *C'est le mouvement qui donne corps au geste* », *Marsyas*, n° 30, 1994).

Il est donc sans doute possible de comprendre cette antériorité de la perception avant tout comme un processus d'attention qui renvoie à la responsabilité agissante de l'interprète. En effet, les travaux en neurophysiologie de la perception menés par Alain Berthoz soulignent l'indissociabilité de la perception et de l'action. Par ailleurs, Berthoz éclaire la dimension subjective de la perception que « nous

pouvons faire basculer suivant notre point de vue » tout en pointant ses limites puisque, écrit-il, « *elle est contrainte par les hypothèses que nous faisons sur le monde* » (*La décision*, Odile Jacob, 2003). De même, en s'appuyant sur les travaux du physicien Koenderink, Berthoz ajoute que « *les perceptions ne sont pas dans le cerveau ni dans le monde, elles sont dans l'expérience* » (*La simplicité*, Odile Jacob, 2009), c'est-à-dire dans l'interaction vécue du sujet avec le monde.

En s'appuyant sur cet éclairage théorique, il est possible de comprendre que, dans les moments qu'elles associent à la notion d'« état de corps », les danseuses-interprètes, se rendent constamment disponibles aux différentes informations – en provenance du sujet comme de l'environnement – qui s'intègrent dans un réseau de boucles interactives entre émotion-attention-perception-action ; ces boucles me semblent constitutives de la dynamique de l'état de corps.

En danse, cette notion renverrait ainsi à la création d'une dynamique relationnelle interne en lien avec l'environnement, dynamique qui favoriserait la persistance d'une plasticité corporelle permettant d'intégrer et de faire interagir les dimensions physiques, cognitives et émotionnelles de l'être humain. ⊥

Cédric Andrieux

Le sensible en partage

PAR ROLAND HUESCA



2009 : Jérôme Bel présente *Cédric Andrieux*, sa dernière œuvre. Prenant possession du plateau, un homme se présente : « *Bonsoir, je m'appelle Cédric Andrieux, je suis né à Brest le 17 juin 1977, j'ai 32 ans, je suis danseur. Enfant, j'ai fait des stages [...]* ». Immobile, placé en avant-scène à côté de son sac de sport et de sa bouteille d'eau, l'artiste éponyme raconte sa vie en tenue de travail : T-shirt, survêtement, chaussettes. D'emblée, le plateau prend des airs de salle de répétition. L'homme raconte et se raconte ; il danse aussi parfois pour incarner ses dires. Au fil des mots et des gestes, émerge peu à peu une existence ancrée dans le corps du danseur.

Si des choix de vie où désirs et hasards se mettent ainsi en scène, ces expériences sensibles offrent aussi l'occasion au public de ressentir des manières singulières d'être, d'éprouver et de s'envisager.

CONFIDENCE ET « JEUX DE VÉRITÉ »

Voici comment, dans les colonnes de *Ouest-France*, Benoit Le Breton perçoit l'œuvre de Jérôme Bel : « *Cédric Andrieux, danseur professionnel de 33 ans, se plante face au public et, d'une voix monocorde dénuée d'affect, se livre, raconte sa vie, son parcours artistique. Ce spectacle-documentaire, imaginé par le chorégraphe Jérôme Bel, fait rimer danse et confiance. Et quand les mots ne suffisent plus, l'artiste illustre son propos par le mouvement dans un silence absolu* » (« Émouvante confi-danse de Cédric Andrieux à l'Opéra », *Ouest-France*, 21 février 2011). Le danseur, il est vrai, se raconte : « *La journée dans la compagnie [Cunningham] commence toujours par le cours et les exercices au début du cours sont toujours les mêmes, je fais et refais la même chose, les mêmes exercices de dos, les mêmes pliés tous les jours [...]* ». De temps à autre, pour donner corps à son propos, il interprète une séquence de danse.

Au bout du regard, le public entre dans la confiance de cette histoire de vie où l'Histoire de l'art se bâtit : « *L'art, c'est faire un choix. Et une œuvre, ce sont des opérations de mise en scène et non du réel brut* » (Jérôme Bel cité par Rosita Boisseau, « Danse », *Le Monde*, 1^{er} octobre 2009). Face à la théâtralisation d'un monde sans artiste irradiant, à coup d'écran, le monde « *d'un savoir, énucléé, vide de sens* », l'heure est à la quête de signification. L'enjeu devient alors d'inscrire le réel dans un « jeu de vérité » pour mieux saisir par quel mode de subjectivation une existence se noue à la production de discours (Michel Foucault, *Dits et écrits, 1954-1988*, tome IV, Gallimard, 1994) inscrits au cœur d'une pratique corporelle. Bref, d'établir, selon le mot de Frédéric Gros, « *un matérialisme éthique de la vérité, en lieu et place d'un idéalisme épistémologique de la vérité* » (« Sujet moral et soi éthique chez Foucault », *Archives de philosophie*, Tome 65, 2002/2, p. 229-237).

Dans la lignée des approches ethnographiques de l'art, Jérôme Bel, habitué du fait, avait, depuis 2004, déjà retracé sur le même mode le parcours de plusieurs danseurs : Véronique Doisneau, danseuse de l'Opéra de Paris ; Isabel Torres, ballerine de Rio de Janeiro (2005) ; Pichet Klunchun, danseur traditionnel Thaï (2005) ; et Lutz Förster, interprète de la compagnie de Pina Bausch (2009). Dans cette série, l'heure est à une approche vernaculaire de la danse. Reprendre ce qui existe et le faire sien. *A priori*, le fait ne doit pas surprendre. Depuis Aristote, tout un pan de l'art a lié son destin à la *mimésis*. Cependant, là où, pour le philosophe, il s'agissait d'imiter des actions importantes, émérites ou parfaites, le moment donne à voir l'expérience d'un quotidien parfois banal ou désenchanté. Pourquoi ? Selon Hal Foster, élargissant sans cesse ses limites, l'art postmoderniste est passé « *dans le champ élargi de la culture que l'anthropologie est supposée étudier* ». Du même geste, la culture subalterne et dominée devient un objet d'étude et de création à offrir en partage. Une autre forme de mémoire gagne alors le devant de la scène.

UN « MÉMORIAL » BIEN VIVANT : LE CORPS

Jérôme Bel noue la narration de cette egohistoire à une histoire plus vaste : « *Ces soli sont au croisement de deux histoires, l'histoire de ces danseurs et l'Histoire de la danse. C'est l'histoire de ces corps qui ont participé à l'écriture de l'Histoire de la danse (...). Je leur demande de nous raconter cette histoire, comment leurs histoires ont aidé à incarner l'Histoire, qui est aussi mon histoire de... spectateur.* » Exhumant la même veine sur les pages de *Paris-Art.com*, Céline Piettre perçoit dans cette œuvre « *un mémorial. Le plus vivant qu'il nous ait été donné de visiter!* ». Qu'il convoque une esthétique de la création ou de la réception, l'effet d'enchaînement d'une danse parlant de la danse plonge le moment au cœur de l'histoire de toute une génération de danseurs. Au creux de l'intime, le public perçoit l'histoire de la danse au moyen des multiples ressentis du danseur narré et parfois rejoué pour l'occasion. Pratiquant avec justesse l'art du couper/coller et du recyclage, Jérôme Bel agence, combine, restitue. Il exhume des séquences dansées et leur procure une autre vie. Animant un autre dispositif chorégraphique, celles-ci deviennent autres, tout en restant les mêmes.

Le moment plonge le public au centre d'un univers devenu pour la circonstance un véritable lieu de mémoire : « *Donc Merce est assis ici, et il commence par nous dire ce que l'on fait avec les jambes. Fais un pas avec ta jambe droite sur plié et soulève la jambe de derrière. Fais un tour sur la gauche sur relevé. Fais un tour entier toujours sur la gauche toujours sur relevé. Ramène la jambe de derrière vers la jambe de devant. Fais un demi-tour vers la gauche en ouvrant la jambe gauche sur le côté, ramène la jambe droite vers la jambe gauche ouvre la jambe gauche sur le côté sur plié, avec les deux jambes pliées. Ramène la jambe droite vers la jambe gauche. Donc, je le refais pour moi, pour être sûr que j'ai bien compris.* » De visu, chacun saisit que pour apprendre une chorégraphie à un interprète, Merce Cunningham commence par le bas, les jambes, le buste et les bras. On découvre par ailleurs que le début de ses cours commence toujours de la même manière, que l'homme aime explorer la limite des possibilités de ses danseurs, mais aussi que parfois, au cœur de l'exercice, le danseur s'ennuie, que son esprit s'absente. Dans le flot du récit, le public entre peu à peu dans les coulisses de l'intime, il explore le moment où l'art se fait. En un tournemain, ce corps incarne un pan du patrimoine de la danse.

L'époque s'accommode fort bien de ce type d'expérience. D'une part, Pierre Nora l'a analysé : l'admiration, la curiosité pour les objets patrimoniaux ne cessent de croître. Ainsi, « *notre époque a inventé « l'expression "d'archives sensibles", c'est-à-dire celles qui peuvent servir la mémoire historique aussi bien que la mémoire vivue [...] »* (Présent, nation, mémoire, Gallimard, 2011). D'autre part, Jacques Rancière a montré comment la fiction s'arrange fort bien de la mise en intrigue des faits, et comment ces formes de connexions entre présentation de faits et normes d'intelligibilité ont fini par séduire les historiens (*Le partage du sensible, esthétique et politique*, La fabrique-éditions, 2000). Selon lui, écrire l'Histoire et écrire des histoires relèvent d'un même régime de vérité. S'intéressant aux sans-grades, les adeptes de la micro-histoire avaient devancé cette assertion. Cherchant à reconstituer le vécu des personnes étudiées, elles se sont efforcées de faire revivre le monde à travers leur regard pour « *repérer les structures invisibles selon lesquelles le vécu est articulé* » (Carlo Ginzburg et Carlo Ponti, « La micro-histoire », *Le débat*, n°17, décembre 1981, p. 133-135) et établir la représentation des rapports sociaux dans lesquels l'individu est pris. L'idée : pister les modes d'existence du laissé-pour-compte (jusqu'ici la place prépondérante était accordée au chorégraphe) pour étudier les points de vue qui l'animent et scruter les regards qui l'habitent pour mieux exhumer du particulier une approche visant l'universel. Dans ce dédale, une esthétique de l'existence s'esquisse peu à peu.

« FAIRE DE SA VIE UNE ŒUVRE D'ART »

Au terme de la soirée, voici comment Cédric Andrieux indique où l'a amené son aventure : « *Pour le futur, j'ai envie d'essayer d'être le plus conscient possible de ce que je fais et de pourquoi je le fais. De savoir pourquoi j'ai envie ou pas de faire telle ou telle chose. J'ai envie d'essayer de voir l'œuvre artistique au-delà des pas, ou du rôle que j'ai à faire, d'essayer de voir l'œuvre au-delà de moi.* » Que dire de cette « *tendance*

“psy à la bonne franquette” de l’affaire [qui] éclate sans fard » (Rosita Boisseau, « Cédric Andrieux, une vie de danseur, » *Le Monde*, 18 décembre 2009) ? Qu’implique ce moment qui pourrait ressembler à une psychologie de comptoir ?

Ne pas rater sa vie, lui donner un sens, avoir le plus possible la sensation d’être soi à chaque instant par un retour réflexif sur son expérience : voilà le programme ! Dans le domaine de l’art et de la philosophie, l’activité créatrice a souvent donné l’occasion de dissertar sur la condition humaine. Dans son *Gai savoir*, Nietzsche déjà pensait qu’il fallait donner du style à sa vie au prix d’un patient exercice et d’un travail quotidien. Au mitan du XX^e siècle, Jean-Paul Sartre renvoyait le travail créateur à un certain rapport à soi tirant sa force de l’authenticité ou de l’inauthenticité. Selon lui, ce rapport singulier au monde impliquait que l’on soit soi-même et seulement soi-même. Déconstruisant le propos, Michel Foucault inverse cette conception de l’Homme et de l’art de façon radicale : « *Moi je voudrais dire exactement l’inverse : nous ne devrions pas lier l’activité créatrice d’un individu au rapport qu’il entretient avec lui-même, mais lier ce type de rapport à soi que l’on peut avoir à une activité créatrice* » (« À propos de la généalogie de l’éthique : aperçu du travail en cours », *Dits et écrits, 1954-1988*, tome IV, Gallimard, 1994). En filigrane, une acception d’un homme à la fois fini et infini. En se servant de son art pour se gouverner soi-même, l’auteur fait de ce regard sur soi une esthétique de l’existence : « nous

devons faire de nous-mêmes une œuvre d’art. » Quels choix devons-nous faire pour veiller à ce que notre existence soit une belle existence ? Ici, Michel Foucault rejoint la question, toute nietzschéenne, de la quantité d’art mis dans la vie.

Avec Cédric Andrieux, cette esthétique du sensible, devenue projet de vie, fonctionne d’autant mieux qu’elle est offerte en partage. Pris à témoin, le public devient l’altérité nécessaire validant le contrat passé avec soi-même. D’un même élan, il incite aussi à réfléchir à sa condition et à la prise en compte de son devenir. Au centre toujours : le corps. Prolongeant les traces laissées par Jean-François Lyotard, Georges Vigarello a analysé ce moment : « *La vieille expérience de la transcendance s’est rabattue sur l’univers de l’intime et de l’espace du corps* » (*Histoire de la beauté*, Seuil, 2004). Immanente, la corporéité est devenue l’espace privilégié de l’expression de la personnalité : celle d’un moi singulier qui, riche des apports de sa mémoire et de ses multiples présents, travaille son devenir. Lorsque dans un présent toujours plus dilaté et omniprésent, les promesses de futur tendent à disparaître, l’homme s’invente un futur prenant tout son sens dans un sensible offert en partage. ⊥

1. « Avec “Cédric Andrieux” Jérôme Bel nous amène au delà de la danse, de l’histoire », Interview de Jérôme Bel par Yi-hua Wu, 16 novembre 2009. <http://www.geneveactive.com/?p=794>

2. Céline Piettre, « Jérôme Bel Cédric Andrieux, 14-16 déc. 2009 théâtre de la ville », <http://www.paris-art.com/marche-art/-cedric-andrieux/bel-jerome/6800.html#haut>



Itinéraire d’un corps dansant

PAR ANDRÉE MARTIN

Le devenir ne parvient pas à quelque chose ou quelque part, là n’est pas son souci. [...] Le devenir est une force contenue qui n’aboutit pas, une condition qui ne se stabilise pas en un état. Il n’a pas une trajectoire, tient plutôt de la dérive. [...] Deleuze parle du devenir-animal, devenir-femme, devenir-minoritaire. Le trait d’union marque bien que le second terme ne représente pas un terme, mais qu’il s’agit d’un travail, d’une rencontre perpétuelle.

— Alexis Nouss et François Laplantine

Métissages. De Arcimboldo à Zombi, Éditions Pauvert

J’aime le corps parce qu’il regorge d’humanité et de fragilité, déborde de vie, de rage et de tendresse mêlées, embrasse les plaisirs et encaisse le drame dont les traces, fines, subtiles, au nombre indéfini, s’inscrivent à jamais en lui et sur lui. Ce corps, sans cesse traversé par les signes du temps, fort et faible à la fois, allié de toujours, aimé et haï. Un corps dont je ne peux ni ne saurais me défaire, et dont les limites comme les paramètres demeurent constamment à actualiser, tant les changements aussi visibles qu’invisibles s’avèrent constants, inéluctables.

Dans son très beau roman intitulé *Ceci est mon corps* (Actes Sud, 2004), l’écrivaine portugaise Filipa Melo, à travers le long processus de l’autopsie, nous fait prendre conscience à quel point il n’y a pas un événement un tant soit peu important, pas une émotion, pas un drame qui ne soit inscrit dans notre corps, pas un accident, une blessure, un traumatisme ; qu’ils soient physiques ou psychologiques. Tout y est, marqué, gravé à même la chair, prêt à ressurgir, et pour qui sait les lire, parlent visiblement d’eux-mêmes. Une fascinante inscription corporelle, très proche