

**Francis Plisson**

Danseur et Chorégraphe,  
Directeur de compagnie.

Cher Christophe, en réponse à ta demande sur ce que pourrait être la notion de **séparation** dans mon travail chorégraphique, je t'ai proposé de t'associer à moi sur une réflexion de la totalité appliquée à l'art.<sup>1</sup> Nous avons ainsi travaillé ensemble durant deux années, composé plusieurs travaux que nous avons livrés aux publics les plus divers. Si je t'ai demandé ceci, c'est qu'il me semble que ces deux notions apparemment opposées (totalité et **séparation**) sont en fait indissociables l'une de l'autre. Dans ce qui va suivre je vais tenter d'expliquer le rapport de **séparation** que j'utilise dans ma relation à la danse tout en sachant que je suis plus à l'aise avec mon corps qu'avec mes mots.

Entre toi et moi, entre nous et vous, entre l'acte réflexif et l'acte artistique, entre le corps et sa danse, entre la main et le poignet, il y a un espace qui n'est pas seulement un passage ou un chemin mais un « tout » et c'est en faisant exister cet espace pleinement en le visualisant, c'est-à-dire en utilisant l'imaginaire afin d'affiner sa perception que le « tout » de cet **entre-deux** va nous entraîner dans la **séparation**.

La première **séparation** en danse, c'est dans la technique de travail du corps que l'on peut la trouver. On appelle cela dans un langage de danseur, isolation :

---

<sup>1</sup> Cette association sous forme d'un dialogue a donné lieu à des (re)présentations en 2005, notamment au **CND** (Centre National de la Danse) et au **CCN** d'Orléans sous la direction de Josef Nadj.

Exemple :

Isolation de la tête

Le corps immobile, je commence par des petits mouvements de la tête, dirigés, initiés par les oreilles. Le reste de mon corps est tranquille, pas absent, mais plutôt plein, plein d'air. Tout en laissant ma tête onduler, je vais porter mon attention sur mon cou et le laisser aller comme une vague légère. Mes cervicales et ma gorge deviennent alors un espace, un **entre- deux**, un entre tête et cage thoracique et qui comme tous les espaces peut varier en volume. La tête va pouvoir à ce moment exécuter une multitude de trajets dans l'espace, des huit, des serpentins, des chemins plus géométriques, sur différents plans etc., sans entraîner le reste du corps. Si la perception est fine, on peut sentir de l'intérieur le point de bordure entre ma tête et mon cou devenu espace entier et celui du bas de cet espace, dernière cervicale-première dorsale.

C'est dans la sensation d'existence de cet **entre-deux** que la tête trouve son mouvement en isolation, en **séparation**.

C'est une notion courante chez le danseur : Isoler un membre pour le faire travailler dans un chemin ou une énergie différente des autres parties du corps.

Dans mon travail, j'utilise cette **séparation** principalement dans une matière chorégraphique que je nomme « isolation-globalité », la globalité étant une action de corps dans son énergie ou dans son trajet de l'ensemble du corps. L'objectif est de passer de l'une à l'autre ou de mélanger les deux dans un espace-temps donné.

Deuxième type de **séparation** :

Extraction d'une matière

La matière est la cause permanente de toutes nos sensations. Matière vivante, substance complexe, de structure hétérogène, composant les êtres vivants. Le corps et sa danse utilisent une multitude de trajectoires, d'énergie, d'actions qui sont organisatrices de perception. Je peux donc me servir de la perception de l'action produite dans la danse pour en séparer une. Exemple, énergie en spirale,

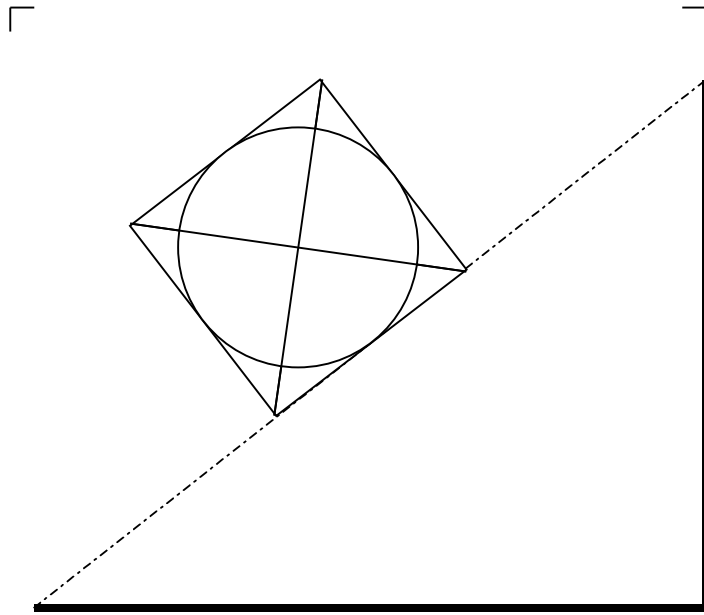
intérieur vers l'extérieur, corps se situant dans une sphère. Puis une fois séparée (cette action), je définis son parcours, danse évoluant sur le trajet d'une spirale comprise, par exemple, dans un carré de huit mètres.

Cette « matière » chorégraphique va exister à nos yeux que si je la sépare des autres matières chorégraphiques par un **entre-deux** de matières, la juxtapose avec une autre matière séparée. Si je ne fais pas naître un **entre-deux**, cette matière devient alors le tout de cette danse et va être associée à la manière globale de danser du danseur. Elle ne pourra pas servir un discours. Ce sont pour moi les **entre-deux** qui font exister les **séparations**, me donnant ainsi une palette d'écriture tout en respectant le mouvement du danseur et son énergie propre. La mémoire de cette **séparation** qui n'est pas seulement faite pour se rappeler le passé est un outil fondamental pour vivre le présent, anticiper l'avenir du mouvement.

Là où l'on peut retrouver la **séparation** d'une manière très nette dans mon travail, c'est dans l'écriture de mes chorégraphies. C'est en séparant l'espace du corps dansant que je peux faire naître un **entre-deux** et c'est cet **entre-deux** qui va me donner la possibilité de voir cet espace et donc de pouvoir l'utiliser comme partition à la danse. Cette utilisation ne va pas se limiter au trajet de mes danseurs, mais déterminer la gestuel dans son ensemble.

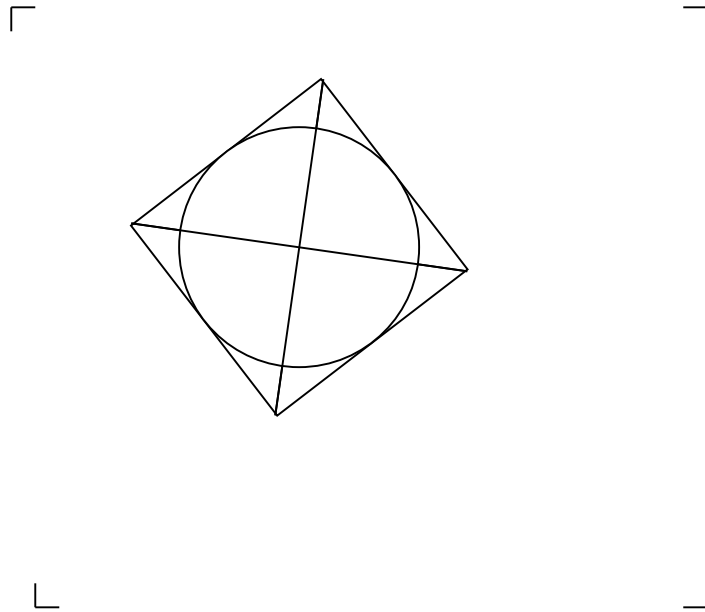
Je vais dans un premier temps dessiner cet espace plutôt d'une manière géométrique au sol (Cf. ci-après)

Bord scène



Scène vue d'en haut : dessins au sol

Je sépare une partie :



Le ou les danseurs vont devoir apprendre à sentir deux manières de se positionner. La première en rapport à l'espace prédéfini. C'est un peu comme si vous vous placiez en rapport à une maison tout en restant dans le jardin. La maison étant le schéma, le jardin la scène. La deuxième en s'intégrant à la forme, soit en positionnant leurs corps sur les lignes ou en remplissant les vides.

Ensuite, je tente une première utilisation, par exemple : utiliser le contour comme trajet, inscrire le corps et son mouvement sur la diagonale tout en définissant l'énergie, extension-rétraction. Cela devient une matière chorégraphique. Ainsi de suite, je peux modifier les contraintes et obtenir une certaine quantité de matières différentes à agencer suivant mon propos. Une autre utilisation va être de demander aux danseurs d'être dans le deuxième espace, à l'intérieur, circulation libre, chaque ligne de ce triangle étant un mur de texture lisse et froide. L'espace devient alors déterminant de l'énergie du mouvement.

Pour comprendre cette notion de « déterminant », je peux donner cet exemple : imaginons que je me trouve à l'intérieur d'une pièce avec une fenêtre tout ce qu'il y a de plus classique. A travers notamment son cadre, les vides de chaque vitre, etc., cette fenêtre devient le déterminant du sujet de l'espace, cet espace se trouvant de l'autre côté de la fenêtre. De mon côté, je ne me trouve pas dans cet espace, mais à partir de ma position, plusieurs cheminements sont possibles. Exemple 1 : j'utilise cet espace comme une partition des trajets de mon corps, de son mouvement. Ces trajets sont manifestés par le corps qui est en action, tout en restant sur un point fixe, c'est-à-dire sans effectuer un trajet dans l'espace. Exemple 2 : je vais inscrire mon mouvement dans l'espace défini par la fenêtre, en respectant ses contours. Je vais donc ici proposer une gestuelle géométrique. C'est la perception qui va proposer le type de mouvement.

Nous pouvons ainsi observer que c'est dans la **séparation** des possibles que nous allons trouver une écriture nuancée.

Pour finir ce court exposé, je voudrais insister sur cette notion d'**entre-deux** qui me semble fondamentale. C'est dans l'espace de l'**entre-deux** où le corps et sa danse se déploient, entre corps et danse, et où l'un passe par l'autre, doit en passer par l'autre pour être lui-même et repasse par lui-même pour être autre que lui-même. La question de la

danse se joue dans le déplacement, l'**entre-deux** places. Entre le début et la fin, entre la musique et le corps, dans le voyage de l'entre sensation-perception, ivresse et contrôle.

Le corps dansant n'existe pas sans espace, de même qu'une partie du corps n'existe pas en dehors de sa totalité. L'**entre-deux** parle donc une **séparation** relative, au sens où la partie est toujours en relation à la totalité. La **séparation** absolue n'existe pas, sinon sur un plan théorique. Dans ce cadre, elle est une **séparation** « outil » qui va permettre de faire exister cette partie séparée (par exemple le corps de l'espace) pour elle-même, c'est-à-dire d'en faire une totalité pour la perception. Cette **séparation** absolue est équivalente à une relation fusionnelle où les deux parties ne faisant qu'une annulent la relation. La **séparation** relative de l'**entre-deux** va faire exister un espace relation. Pour rencontrer l'espace et travailler avec lui, il faut que cet espace existe en dehors de soi (pareil pour le corps). C'est la **séparation** relative qui met le corps en mouvement et qui va permettre de produire sa danse.

A ce niveau, le langage nécessite de mettre un espace d'**entre-deux** entre l'état de danse et l'état normal, corps dansant/non-dansant. Sans cette nécessité, il devient impossible de travailler sur sa danse, on ne travaille plus que sur soi. La difficulté est de maintenir un espace qui soit respecté et qui ne soit pas annulé par l'une ou l'autre des deux parties, cas rencontré par exemple dans une relation de couple. L'équilibre des deux parties est possible s'il existe un espace de respect : une immense tour à côté d'une petite maison peut donner cette impression d'équilibre si cet espace existe. Dans le cas contraire, la petite maison est annihilée en faisant partie intégrante de la tour ou en apparaissant comme un résidu.

Cet espace n'est pas que géographique. Isoler ma main par une perception intérieure peut me permettre de lui donner plus d'importance que le reste de mon corps, en fonction de comment cette différence existe pour moi-même. Cet état de perception est lié à la pensée, mais sans s'y réduire. C'est également un **entre-deux**, sorte de mouvement de va et vient. Le rôle de l'imaginaire est ici prépondérant, car c'est lui qui va faire exister cet espace : si physiquement il n'existe pas entre ma main et le reste de mon corps, il va pourtant permettre l'isolation.