



ARTICOLO

L'enseignement de la danse contemporaine comme éducation à l'empathie

di Davia Benedetti

Le 31 mai 1962, Adolf Eichmann était exécuté après avoir été condamné à mort pour crimes contre le peuple juif, crimes contre l'humanité, crimes de guerre, participation à une organisation hostile. Hannah Arendt avait couvert le procès comme journaliste du *The New Yorker*. A l'encontre de l'idée de monstre véhiculée par la *doxa*, elle a décrit Adolf Eichmann comme un nazi ordinaire, un homme banal, sans pathologie, estimant avoir accompli sa tâche de soldat mais inapte à considérer la façon de ressentir et penser d'un autre. "Plus on l'écoutait, plus on se rendait à l'évidence que son incapacité à parler était étroitement liée à son incapacité à penser — à penser notamment du point de vue de quelqu'un d'autre." (Arendt 2001 : 1065). Catherine Chalié, professeur à Paris X Nanterre explique les actes criminels d'Adolf Eichmann par une absence de lien émotionnel avec les autres. Elle explique sa cruauté par son insensibilité à l'humanité d'autrui et son déficit d'empathie (Chalié 2010). Un parallèle peut être envisagé avec les tueurs exécutant au Bataclan, à Paris, le 13 novembre 2015, des injonctions au meurtre qui les transcendent, avec un détachement émotionnel quasi inhumain et un rapport d'altérité radicale avec leurs victimes. Ces actions amènent à penser qu'aujourd'hui, dans les sociétés dites occidentales où les repères symboliques et les liens sociaux sont devenus labiles et dispersés (Baumann 2006) vivre ensemble veut dire exister au sein de différences. Aussi, une éducation à l'empathie qui favorise la communication intersubjective par le développement des dimensions cognitive et émotionnelle de l'intelligence, apparaît appropriée aux sociétés actuelles multiculturelles et de plus en plus pénétrées par l'individualisme.

Pour l'anthropologue que je suis, l'épreuve de l'altérité se situe au cœur de chaque terrain de recherche qui pose inévitablement un questionnement éthique. Comment vivre lors de la confrontation avec l'autre dont "[...] le visage est présent dans son refus d'être contenu" (Levinas 2006: 211) ou dont le soi, différent et extérieur à son soi (Ricoeur 2015), s'impose dans la praxis d'enquête ? Comment prendre le point de vue de l'enquêté tout en restant le chercheur scientifique dans ses analyses ? Pour penser l'altérité, François Jullien préconise de parler en terme d'écarts qu'ils soient ethnoculturels, religieux, idéologiques, ou sociaux car, dit-il, "Par cette mise en



regard que constitue par lui-même chaque écart repéré, par ce recul offert, j’ouvre un espace de réflexivité – ‘réflexion’ au sens propre, avant que figuré – où ces pensées se dévisagent, et qui par leur mise en tension donne à penser” (Jullien 2012). Ayant prospecté le terrain des danses en Corse, j’ai choisi d’aborder cette problématique de l’altérité au niveau de la pratique de la danse contemporaine qui met des corps en présence et en contact, en jouant sur les écarts entre danseurs. La danse contemporaine requiert d’eux et du chorégraphe, une mise à distance de soi pour une saisie des autres, en même temps qu’un investissement singulier. Elle sollicite la mémoire des corps et une dynamique interrelationnelle entre les danseurs et l’espace de danse. C’est une expérience corporelle, permettant de vivre et expérimenter un rapport empathique avec les autres danseurs. Cet article analyse comment et dans quelles limites la danse contemporaine éduque à l’empathie, à partir du trio dansé introduisant la pièce *Entre chien et loup* (2008) créée et chorégraphiée par Rodolphe Foulliot, pour la Compagnie de formation du Jeune Ballet Corse, exécutée à Porticcio, à la CCAS, le 12 avril 2008. Cette séquence de danse contemporaine, exécutée sans musique, favorise par sa scénographie dépouillée, une observation de la danse en vue d’une analyse de l’empathie entre danseurs.

Méthode d’enquête

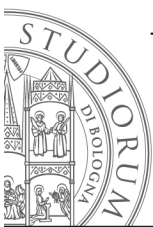
Le thème de l’empathie en danse est abordé à partir d’une enquête ethnologique de terrain s’inscrivant dans une recherche plus vaste, sur les danses en Corse, que j’ai menée de 2007 à 2011, conjointement dans l’UMR CNRS 6240 LISA de l’Université de Corse et le laboratoire PAEDI de l’Université Blaise Pascal de Clermont Ferrand. Comme cette enquête était pionnière, les danses en Corse n’ayant pas constitué, auparavant, un objet d’étude anthropologique, elle fut conduite selon la méthode qualitative de la *Grounded Theory* (Strauss-Glaser 1967). Celle-ci s’intéresse à des données ethnographiques et à un phénomène social dans son contexte pour, à partir des données empiriques recueillies, générer un questionnement autour d’un concept afin d’en étudier ses dimensions et aspects au regard d’un terrain (Garreau 2010).

Les données de terrain analysées ci-dessous et relatives à l’ouverture d’*Entre chien et loup*, émergées du point de vue interne aux danseurs et au chorégraphe, ont été obtenues par



observation participante et par entretiens. En observant la pièce en avril 2006, parmi le public, dans une première version en duo, je fus saisie, d'emblée, par un surgissement émotionnel. Les deux corps en résonance des danseuses, plongés dans l'ombre et le silence, me happaient par leur puissante interrelation d'écoute sensorielle et kinesthésique. Ils maîtrisaient leur pesanteur, les contractions de leurs membres, leurs interactions de contact et les impulsions de leurs mouvements. Les danseuses comprenaient mutuellement leurs gestes. Elles en appréhendaient la spatialité scénique et intercorporelle, le flux et la vitesse sur laquelle influait le silence. Immédiatement et de manière non-consciente, je réagis à ma perception de la danse selon une réflexion motrice sans expression cinétique, me référant à une échoïsation qui me faisait vivre confusément la séquence dansée à l'unisson avec les danseuses (Rizzolato-Sinigalia 2008)¹. Ce ressenti de leur coprésence durant l'ouverture de la pièce, m'a amenée à choisir cette séquence dansée pour questionner le terrain des danses contemporaines sur le concept d'empathie. Membre du Jeune Ballet Corse, je fus conviée en 2007 à participer, à l'adaptation de ce duo en trio, avec deux nouvelles danseuses. Je pus, ainsi, en tant que "pur(e) participant(e)" (Gold 2003: 342-344), soit en pair à part entière du groupe, observer l'expérience relationnelle vécue dans cette création au niveau corporel, sur scène et en atelier, à travers un apprentissage à la fois direct et vicariant. J'ai complété mon observation par une formulation écrite du vécu de mon expérience de la danse et par des entretiens libres et semi-dirigés qui m'ont permis une certaine distance d'observation et l'obtention d'informations non accessibles dans une relation de "pur(e) participant(e)". Pour cette étude sur l'empathie, j'ai retenu les entretiens libres avec les deux danseuses partenaires et ceux semi-dirigés avec le chorégraphe. Outre les notes in situ et les memos me concernant, j'ai procédé à une auto-explicitation selon la technique de l'entretien d'explicitation pour assurer le "guidage" du revécu de ma propre danse (Vermerch 2008). J'ai été formée du 16 au 20 mars 2009, à Paris, à cette technique interrogeant l'expérience vécue, par son fondateur Pierre Vermerch, membre du Groupe de Recherche sur l'Explicitation (GREX). L'analyse a pu dépasser le simple point de vue du discours et de l'observation distanciée pour intégrer celui du ressenti proprioceptif, kinesthésique et sensoriel. Enfin, pour vérifier l'analyse, la valider et la généraliser aux danses contemporaines, j'ai

¹ Le cerveau, des neurones miroirs ont pour rôle de comprendre les gestes moteurs effectués par autrui en se référant à un pattern moteur qui lui est propre (Rizzolato-Sinigalia 2008).



analysé un corpus de ces danses (Benedetti 2011: 317-331) et ai retenu des entretiens d'explicitation sur des séquences de danses contemporaines autres que celle de l'ouverture d'*Entre chien et loup*².

La danse

En fond de scène, côté jardin, près de la troisième coulisse, trois danseuses se sont placées dans l'obscurité, en quinconce, assises au sol sur le flanc gauche, la main gauche posée sur le tapis de scène noir et le bras tendu. Rideau ouvert, elles restent quelques instants dans l'obscurité à se percevoir les unes les autres sans se voir, prennent conscience de leur corps dans cet espace où elles se sont positionnées et dans lequel le public pourra bientôt les découvrir. Les projecteurs latéraux rasants s'allument progressivement laissant peu à peu entrevoir, moulés dans des vêtements usuels – pantalons et débardeurs blancs, noirs et marron –, les dos redressés mis en relief dans leur sensualité par la lumière diffuse. Celle-ci par son évolution crée un nouvel espace dansé différent tant par le volume que par l'ambiance et l'imaginaire qu'il suscite. Rodolphe Fouillot souligne l'importance du double usage de la lumière dans sa création : "La lumière qui assombrit et inquiète mais aussi la lumière veloutée qui se pose sur la peau des danseuses en mouvement est un apport sensuel" dit-il³. Il fait référence à une lumière crépusculaire valorisant l'expression sensible du mouvement des danseuses englobées dans l'espace scénique. Leurs visages à peine maquillés pour la scène, se dévoilent malgré l'impossibilité pour les spectateurs d'en discerner tous leurs contours. L'obscurité et le silence de l'entrée dans la pièce installent une ambiance d'incertitude caractérisant l'instant de la journée entre chien et loup où "[...] les trois danseuses s'éveillent au crépuscule..."⁴ : "J'ai beaucoup insisté sur cette qualité de silence qui définit selon moi ce moment de la journée" explique Rodolphe Fouillot⁵. Du coccyx à l'occiput, légèrement inclinés et en torsion, les dos des danseuses signifient une intention vers la main posée. La chaleur engendrée par la lueur

² Cette étude respecte les critères scientifiques d'une analyse qualitative. Elle est crédible au vu de ma présence de chercheuse dans tout le champ d'étude ; elle est fiable par l'adaptation de son suivi méthodologique au phénomène de la danse contemporaine ; elle est vérifiée et peut être reprise par un autre chercheur en danse contemporaine même non danseur, compte tenu qu'il peut conduire des entretiens d'explicitation auprès des danseurs.

³ Entretien mené par l'auteur, Ajaccio, mai 2008.

⁴ Extrait du texte de présentation de la pièce *Entre chien et loup*, 2008, contemporain. Chorégraphie : Rodolphe Fouillot, Musique : Youli Galperine, 20 minutes, pièce pour 3 danseuses.

⁵ Entretien mené par l'auteur, Ajaccio, mai 2008.



vient toucher la peau des trois filles qui intègrent simultanément cette nouvelle sensation à leur perception de l'instant scénique vécu. "Je ne vous vois pas vraiment mais je vis votre présence. Je suis comme liée à toi et à Laura Maria⁶, liée à vous par l'ombre et la lumière [...]. Je respire la luminosité" dit une danseuse⁷ dont l'évocation de ce moment fait écho au propos du chorégraphe : "Je me rappelle très bien que ce fut un de mes soucis sur le plateau. Je demandais aux danseuses d'être très conscientes de la lumière, de la ressentir, de sentir ce contact chaud et enveloppant, qui constitue comme un deuxième habit qui protège malgré la tension de l'atmosphère⁸. "Alors, dans le public, on entend murmurer "chut ! Ça commence !"⁹. Aucune musique, un "[...] silence mordant"¹⁰, toujours une lumière faible et "enveloppante"¹¹ et juste ces trois présences singulières et reliées les unes aux autres par une force d'écoute sensorielle osmotique et une "présence réciproque" (Gil 2000). Une minute s'écoule et seulement les attentifs se rendent compte que les corps ont bougé. Les articulations des trois bras tendus, sur les mains gauches posées, plient ensemble avec précision et synchronisation ; il est difficile de discerner le mouvement. L'attente et "l'équilibre tensionnel" (Gil 2000) des corps dansants, puissants mais silencieux, créent, dans la salle, une ambiance à la fois d'impatience et de crispation qui pénètre les danseuses et soutient leur concentration, dans un partage existentiel de leur danse avec le public. Dans un mouvement sec et net, tout à coup, comme s'ils ne faisaient qu'un, les trois avant-bras se posent au sol par le coude. Les dos alors, s'arrondissent donnant un relais à la jambe dessinant un demi-cercle sur le tapis et la vigilance des danseuses se perçoit dans la tension de la posture inconfortablement appuyée au sol. Certains spectateurs ne sont pas encore attentifs et un indiscipliné en vient à demander "quand est-ce qu'ils mettent la musique et que ça commence ?". Cette intrusion vécue de l'altérité et de la complexité du public accroit par empathie et de façon infraconsciente mon intention d'exprimer le sens chorégraphique de la pièce¹².

⁶ Laura Maria Poletti, l'une des danseuses.

⁷ Entretien mené par l'auteur avec Pauline Verdi, Ajaccio, juin 2009.

⁸ Entretien mené par l'auteur, Ajaccio, mai 2008.

⁹ Memo, carnet de terrain du 13 avril 2008.

¹⁰ Extrait du texte de présentation de la pièce *Entre chien et loup*, 2008.

¹¹ Idem.

¹² Je préfère me référer à la notion d'infraconscience plutôt qu'à celle d'inconscience investie par la psychanalyse, pour parler de la connaissance immédiate et implicite, qualifiée en anglais d'*awareness*. Celle-ci précède la mise en mots et images, et caractérise une expérience relationnelle et émotionnelle. "Cette expérience branchée sur les ressentis



Toujours aucune mélodie, aucun rythme, seulement le bruissement des parties du corps, nues ou dans leurs vêtements incorporés, qui se posent et se repoussent du sol. Ainsi les danseuses explorent leurs appuis comme cherchant à se repérer dans l'espace pour évoluer vers un état de corps plus libre en amplitude. "Cette exploration proprioceptive me conduit à incorporer l'espace de danse" faiblement éclairé où évolue le trio et a ainsi "faire corps avec mes partenaires"¹³. Chacune entretient une relation d'écoute avec elle-même, est attentive à son ressenti sensoriel et émotionnel, aux déplacements des parties de son corps et à leur énergétique dans une logique d'échange et de résonance avec ses deux pairs. "Le niveau empathique d'interactions entre nous et notre relation à l'espace dansé se convertit en une production de sens projetée aux spectateurs"¹⁴. Petit à petit, les micromouvements saccadés deviennent plus amples et perceptibles, arrivant à une gestuelle fluide et coulée, pour à nouveau se casser avec toujours la même précision et la même réciprocité sensorielle des danseuses entre elles. La légèreté apparente des corps est soutenue par une tension émotionnelle, une densité du mouvement dans l'espace gérée par un centre de gravité soutenu et tonique. Les danseuses vivent leur danse comme une "recherche entre puissance des corps et légèreté apparente de ceux-ci" selon l'expression du chorégraphe¹⁵. Par cette force interne à chacune et partagée dans un "effort commun" (Gil 2000), elles quittent le sol valorisé par un enracinement du corps en mouvement. Elles se redressent enfin en déroulant leur colonne vertébrale des lombaires jusqu'au sommet de la tête. Le mouvement, relayé par le regard, dans un balayage circulaire de l'espace, croise le public : "c'est comme si vous avez des lasers rouges dans les yeux à ce moment là et que votre marche est menée par votre sternum" avait dit le chorégraphe en atelier¹⁶. Dans une marche rotative très définie "sans échappatoire possible"¹⁷, mues par la même intention de donner à voir et être perçues, les trois danseuses se placent dans la diagonale de lumière blanche qui vient de s'éclairer, tranchant le plateau de jardin en fond de scène jusqu'à cour à l'avant-scène et circonscrivant l'espace dansé. Pour donner à cette déambulation une

se situe en amont de la *consciousness*" (conscience) (Fourure 2004).

¹³ Autoexplicitation, Ajaccio, 09 juin 2009.

¹⁴ Memo, carnet de terrain du 13 avril 2008.

¹⁵ Entretien mené par l'auteur, Ajaccio, mai 2008.

¹⁶ Memo, carnet de terrain (atelier chorégraphique), Ajaccio, février 2008.

¹⁷ Idem.



impression de pas glissés en état d'apesanteur, sans poids dans les talons, les danseuses se concentrent sur leur énergie retenue près du nombril et initient la marche par propulsion du sternum sur un mode proprioceptif parfaitement maîtrisé et en lien entre elles.

Dans la découpe de lumière, deux danseuses côte à côte se sont placées en diagonale, face au fond de scène à jardin, en avant de la troisième. Celle-ci isolée au fond, réorchestrant sciemment la distribution de son énergie dans l'espace dansé, se tourne lentement et, d'un mouvement décidé des membres supérieurs, feint de dégager une boule d'énergie de son abdomen, de la prendre dans ses mains et de la projeter sur ses partenaires kinesthésiquement connectées. Entraînées dans un mouvement vers l'arrière, ces dernières courent en symbiose, à reculons, en s'abandonnant dans un déséquilibre contrôlé dans lequel elles maîtrisent l'amplitude de la perte de gravité tout en relâchant leur corps. Elles donnent ainsi à leur dos la forme d'une arche par projection vers le haut de leur sternum. Puis elles se rétablissent en équilibre à la verticale sur leurs appuis des pieds. La première danseuse se retourne, sort de la diagonale de lumière en fond de scène avec un pas lent et égal et s'efface peu à peu. Les deux autres, ancrées dans le sol, restent sur scène. Environ sept minutes se sont écoulées. Le plateau s'éclaire de face d'une lumière blanche, révélant une atmosphère froide et le contour mieux défini des corps des danseuses. Simultanément la musique débute venant soutenir la tension installée. La transition avec ce nouveau moment s'opère dans la continuité sans que la densité de l'ambiance perçue jusqu'alors ne diminue où ne s'accroisse.

“Toute cette partie même si elle est sans musique est construite en adéquation avec la suite et l'introduit. La musique vient soutenir et renforcer la densité du mouvement construite dans le silence précédent. J'ai d'ailleurs construit toute la gestuelle en m'inspirant de la musique même si je m'en suis distancié”.

explique le chorégraphe qui développe en précisant :

“Je me suis inspiré de cette musique mais j'ai créé la gestuelle de la pièce sans l'utiliser. Nous avons très souvent travaillé le rythme général de la pièce sans la musique car le trio devait se tenir, exister dans le silence. La musique venait en fin de création pour soutenir le propos chorégraphique mais surtout pas pour l'orienter. C'est une musique déjà écrite qui en quelque



sorte et pour une fois s'est pliée à la chorégraphie !"¹⁸.

Ainsi, sur un morceau de musique de Youli Galperine, débute un duo dansé aux connexions sensorielles et motrices complexes entre les danseuses, la scène, la musique et les constructions chorégraphiques spatiales mêlant asymétrie et symétrie. L'entrée de la troisième danseuse, dans le silence revenu, introduit un trio final dansé en musique, dans trois couloirs lumineux limitant l'espace scénique de chacune.

Un tel vécu de résonance motrice, sensorielle et émotionnelle implique un processus cognitif empathique au niveau de la présence communicationnelle des corps dansants.

Un processus cognitif empathique

Si la composante émotionnelle est centrale dans le processus empathique, la notion d'émotion apparaît polysémique et difficile à circonscrire. Elle est appréhendée, ici, au sens large de réaction mentale et corporelle à une situation, dans un milieu singulier et précis. La danse contemporaine décrite ci-dessus met les corps en situation d'échanges proprioceptifs et de partage d'émotions et sensations. Le corps dansant réceptif aux autres autant qu'à lui-même construit du lien social par empathie en prenant essentiellement en compte la dimension mésologique humaine et surtout émotionnelle à l'instant et sur le lieu de danse. J'appréhende l'influence de l'ambiance et des conditions environnementales sur l'action de danser, par un retour réflexif sur mes propres danses. Lors du spectacle de la pièce *Entre chien et loup*, au tout début, pour gérer le stress et l'attente du public dans l'obscurité et le silence, mon corps et particulièrement mon bras gauche étaient plus impactés qu'en atelier. Puis, le jeu de la lumière induisit ma gestuelle plus fluctuante que lors des répétitions tandis que par ses vibrations et ses sonorités, le sol de la scène me reliait par un entretien émotionnel rhizomique, aux deux autres danseuses. Nous étions, à cet instant, toutes les trois présentes au monde scénique et "entrelacé(es)" à lui dans "l'intentionnalité" de danser (Lyotard 2007: 52). La prise de conscience de cet état existentiel induit les deux axes théoriques, phénoménologique et co-constructiviste¹⁹, de cette analyse sur l'empathie entre danseurs de danse

¹⁸ Entretien par mail mené par l'auteur, septembre 2008.

¹⁹ Le co-constructivisme stipule une participation du monde extérieur et des activités cognitives pour construire la



contemporaine, au regard de leur visée commune de “dépassement de l’alternative objectif-subjectif” (Lyotard 2007: 67).

La notion d’empathie est un objet d’étude transdisciplinaire qui aborde plusieurs concepts. Elle est considérée, dans cet article, en tant que saisie des états émotionnels d’autrui, phénomène qui s’appuie sur la capacité à se connecter au monde subjectif des autres. “L’empathie [...] permet d’enchâsser sa propre subjectivité à une perspective psychologique étrangère sans pour autant perdre de vue sa propre identité” (Glon 2009). Le début d’*Entre chien et loup* établit une situation d’intercorporéité entre les danseuses partageant l’intentionnalité de danser, selon une “auto-éco-organisation” où chacune est autonome et en interrelation avec le lieu de danse (Morin 2005). Chacune danse conformément à sa subjectivité et en interrelations récursives²⁰ entre ses sensations, ses émotions, son énergie kinesthésique et celles de ses partenaires, conformément à une “écologisation corporelle” dynamique et adaptative au milieu (Andrieu 2016). Cette écologisation immédiate du corps dansant avec les partenaires et l’espace scénique crée une situation d’empathie étayée par une proximité charnelle et une mise en résonance émotionnelle entre danseuses, avec maîtrise vicariante de son propre état. Ainsi, danser dans le silence et la pénombre m’a amenée à un décentrement par rapport à moi-même avec une prise en compte de la manière signifiante de danser des deux autres danseuses. J’ai dû saisir la part de l’influence émotionnelle sur leur danse à travers les flux et les variations motrices de leurs mouvements et adapter de façon récursive mon phrasé dansé : j’ai, par exemple, retenu ma course à reculons pour rester en phase avec Pauline, danseuse partenaire, “saisie par la lumière”²¹.

“Le corps vivant est ainsi sensible aux autres par son immersion spontanée à leur langage corporel dans lequel il appartient avant que la cognition ait pu en constituer la représentation : la représentation suppose une différence entre le sujet et l’objet, ce que le corps vivant ne peut

réalité. “L’objectivité des objets est le produit d’une coopération entre le monde extérieur et son propre esprit qui justement détermine l’objet” (Morin 2008).

²⁰ “Le principe de récursion organisationnelle va au-delà du principe de la rétroaction (*feed-back*); il dépasse la notion de régulation pour celle d’autoproduction et autoorganisation. C’est une boucle génératrice dans laquelle les produits et les effets sont eux-mêmes producteurs et causateurs de ce qui les produit” (Morin-Le Moigne 1999: 255).

²¹ Entretien mené par l’auteur avec Pauline Verdi, Ajaccio, juin 2009.



pas immédiatement réaliser dans le contact direct et soudain avec son environnement”
(Andrieu-Burel 2014) (sic).

Dans la pièce *Entre chien et loup*, d'emblée, les corps des danseuses, par leur immobilité et contraction, montrent leur tension vers une coproduction dansée à faire advenir. Ils signifient une intentionnalité commune de se projeter dans un espace-temps de danse co-construit²² et partagé. Dans le clair-obscur et l'atmosphère feutrée, les danseuses incorporent la caresse de la lumière comme un liant intracorporel coordonnant les flux de leurs mouvements. Elles font corps, en un corps à trois cerveaux interactifs dont chacun saisit le point de vue de l'autre, tout en commandant la motricité et le phrasé de la danseuse qui le porte. Ainsi, toutes les trois intègrent des sensations et perçoivent, à partir d'une communication inconsciente (Gil 2000), l'énergie et la manière *émotionnelle de danser* de chacune d'entre elles. Elles produisent leurs mouvements en conséquence et les éléments du milieu qu'elles incorporent influent sur la danse de chacune. D'avoir dansé l'ouverture d'*Entre chien et loup* me la fait considérer comme un espace-temps de "médiance" permettant "d'exprimer son existence par le milieu lui-même" (Berque 2014: 42). Les images mentales et les décisions prises en dansant cette séquence correspondent "à une structure du corps qui se trouve dans un état et un ensemble de circonstances particulières" (Damasio 2003: 197) que les partenaires contribuent en grande partie à créer.

Si chaque danseuse danse à l'épreuve du danser des autres, elle le fait, cependant, surtout en exprimant sa vitalité immanente propre. Son expressivité corporelle dépend de son engagement dans l'ici et maintenant. C'est son "corps propre" (Merleau-Ponty 2010: 95-241) construit sur ses expériences singulières qui produit et régule sa conduite dansée selon ses ressources cognitives, émotionnelles et sensorielles, ses désirs, ses pensées et son intentionnalité de l'instant. Sa gestuelle dansée est le produit de sa singularité et de la part d'altérité fondatrice de son ipséité. Elle relève d'une expérience d'un soi différencié, initiant et exécutant les mouvements de danse et leur expressivité. Cela suppose un mécanisme neurocognitif de différenciation entre soi et l'autre pour réguler les effets mimétiques de celui de résonance de l'autre, par interconnexion sensorimotrice. "La problématique de l'empathie excède, en effet, la seule question de la connaissance d'autrui.

²² Idem note 19.

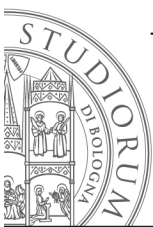


L'empathie suppose non seulement un partage de représentations ou d'expériences avec autrui, mais aussi un mécanisme de distinction entre soi et l'autre" (Georgieff 2008).

L'analyse du vécu corporel et émotionnel de l'ouverture d'*Entre chien et loup* illustre que, de manière générale, la danse contemporaine met les danseurs en situation de pratiquer cette bivalence du processus empathique, nécessaire à leur danse. "La danse contemporaine [...] ne rend compte d'aucune caractérisation stylistique, mais plus d'une attitude" (Le Moal 2008: 716). S'opposant à une modélisation des corps héritée de la tradition et des codes de la danse classique, elle se traduit en un "[...] éclatement de la forme et du signifiant [...]. Aux utopies systémiques, elle préfère l'inattendu de l'expérience corporelle comme continuum de la vie et de l'art" (Le Moal 2008: 775). Un tissage émotionnel entre chorégraphe, danseurs et spectateurs est au fondement des spectacles de danse contemporaine, révélateurs de leurs émotions qui sont à la fois personnelles et dépendantes du milieu.

J'ai observé un corpus de trente huit créations de danse contemporaine exécutées en Corse dans l'ensemble des compagnies de danse insulaires, en activité en 2011 (Benedetti 2011: 317-331), J'ai mené des entretiens libres, semi dirigés et d'explicitation auprès des danseurs et chorégraphes concernés. L'analyse résultant de cette enquête menée depuis 2007, permet d'étendre les résultats concernant le processus d'empathie émotionnelle des danseuses de l'ouverture d'*Entre chien et loup* aux danseurs des danses du corpus. Danser ces danses provoque "un état" d'intentionnalité empathique et des "circonstances" de pratique d'empathie par la nécessaire entrée en résonance émotionnelle entre partenaires dansants et la conjointe affirmation de leur différenciation pour "participer à un alignement des affects, sans perte de distance" (Zanna 2013). J'ai corroboré ces résultats à partir d'une observation participante des créations de la compagnie de danse contemporaine Art Mouv' de 2011 à 2019. Danser ce type d'œuvre développe une attention kinesthésique et sensorielle, apprend à ajuster ses gestes selon les regards, les contacts, les transferts de poids, la respiration et les mouvements des partenaires et amène à un état particulier du corps qui danse en interrelations avec les autres danseurs, les spectateurs et le lieu.

De façon générale, en danse contemporaine, l'intercorporéité et l'interaction avec le lieu de danse induisent une attitude écocorporelle qui développe l'attention à l'autre, à sa motricité et ses



émotions. Danser ce style de danse est une pratique “trajective” (Berque 2014: 58) d’échanges empathiques sans prise de conscience (Fourure 2004), entre soi et les autres danseurs. C’est une expérience d’action réursive sur sa subjectivité en fonction de celle des partenaires dansants, en lien direct avec les autres et l’environnement. C’est un vécu relationnel d’empathie selon un processus neurocognitif d’écologisation corporelle (Andrieu 2016) des corps dansants tendus vers une finalité commune de production chorégraphique.

Conclusion

La danse contemporaine met, donc, des danseurs animés d’une même intentionnalité de production, en situation d’interactions sensorimotrices et d’expression de leur ipsité. Leur relationnel dansé relève d’un processus empathique où s’exerce une réciprocité d’écoute kinesthésique et sensorielle, fondée sur un savoir capter la subjectivité des partenaires. Ce savoir capter procédural est incorporé par un enseignement de danse vicariant et direct. C’est l’acquisition de ce savoir danser qui a induit la synchronisation de la prise d’appui au sol des avants bras gauches des trois danseuses de l’ouverture d’*Entre chien et loup*. Elles ont enclenché leurs gestes à un niveau procédural, sans prise de conscience réflexive, selon un processus acquis de régulation corporelle. L’enseignement de danse contemporaine apprend à se connecter et à rester connecté à ses partenaires. C’est, ainsi, par apprentissage direct et vicariant que j’ai acquis l’aptitude procédurale d’adaptation proprioceptive et kinesthésique qui m’a permis d’ajuster ma course à la fin de l’ouverture d’*Entre chien et loup*. Cette expérience a été aussi un renforcement de cette aptitude.

Le style de danse contemporaine où très souvent une chorégraphie particulière est attribuée à chaque danseur, demande, de plus, l’expression d’un phrasé propre, issu de l’intime altérité subjective du danseur, pour interpréter le sens artistique de l’œuvre. La danse contemporaine peut, en conséquence, être intégrée à un programme d’éducation à l’empathie. Son enseignement, avec l’objectif d’une création en commun, place les élèves dans une situation de proximité et de contacts sensorimoteurs qui les disposent à partager leurs états émotionnels par identification l’un à l’autre. L’observation vicariante et la pratique personnelle les disposent à l’empathie dans la mesure où leurs émotions sont canalisées dans la finalité commune de produire une séquence dansée. Le



dévoilement de leurs différences renforce, en chacun, la conscience de soi d'autant qu'en danse contemporaine le mouvement s'élabore dans le ressenti. L'éducation à l'empathie par cette danse parcourt, ainsi, une dialectique identitaire entre identification à d'autres et différenciation, avec, en perspective, le respect de la part d'altérité intime et irréductible composant l'ipséité de chacun. L'apprentissage à l'empathie par la danse contemporaine amène à l'acquisition d'une connaissance procédurale factuelle disposant à l'appréhension proprioceptive et à la compréhension des autres. Il dispose à une intentionnalité, à une modalité d'être aux autres peut-on dire en termes phénoménologiques, par une connaissance corporelle immédiate et implicite. Le fait qu'en danse la visée intentionnelle vers les autres soit fondée sur une finalité commune – celle de produire une œuvre ou du moins une séquence dansée – est peut-être une limite à l'éducation à l'empathie par la danse contemporaine. Il reste à explorer au niveau des sciences cognitives comment "par une intelligence tacite du corps qui s'écologie et s'adapte à chaque instant dans le monde, la subconscience est 'un pilote automatique' qui assure une adaptation motrice et affective aux événements de l'environnement" (Andrieu 2016: 164-165). La connaissance du processus cognitif d'adaptation au milieu et de communication infra-consciente permettra, peut-être, une éducation à penser et agir permettant d'éviter des déficits d'empathie tel celui incriminé à Adolf Eichmann, par delà des intentionnalités différentes.

Bibliographie

ANDRIEU, BERNARD

2016 *Sentir son corps vivant. Emersiologie I*, Vrin, Paris.

ANDRIEU, BERNARD – BUREL, NICOLAS

2014 *La communication directe du corps vivant. Une émersiologie en première personne*, in «Hermès, La Revue» n. 68, pp. 46-52. Mis en ligne sur Cairn.info, le 24/04/2019 <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-1-page-46.htm#re1no1> (Consulté le 06/05/2019).

ARENDT, HANNAH

2001 *Eichmann à Jérusalem. Rapport sur la banalité du mal*, in «Les origines du totalitarisme. Eichmann à Jérusalem», trad. A. Guérin, révisée par M. Leibovici, Gallimard, Paris.



BAUMAN, ZYGMUNT

2006 *La vie Liquide*, Editions du Rouergue, Arles.

BENEDETTI, DAVIA

2011 *Danser en Corse entre identité et postmodernité*, Thèse de doctorat en anthropologie, Université de Corse.

BERQUE, AUGUSTIN

2014 *La mésologie, pourquoi et pour quoi faire ?*, Presses universitaires de Paris Ouest, Paris.

DAMASIO, ANTONIO R.

2003 *Spinoza avait raison – joie et tristesse, le cerveau des émotions*, Odile Jacob, Paris.

CHALIER, CATHERINE

2010 *Le procès Eichmann (3)*, **France culture Les Nouveaux Chemins de la connaissance**. Mis en ligne sur France Culture, le 01/12/2010 <http://blog.franceculture.fr/raphael-enthoven/tag/catherine-chalier/> (Consulté le 12/04/2019).

FOURURE, SOPHIE

2004 *Awareness et consciousness*, in «Gestalt» n. 27. Mis en ligne sur Cairn.info le 01/01/2006 <http://www.cairn.info/revue-gestalt-2004-2-page-12.htm> (Consulté le 06/05/2019).

GARREAU, LIONEL

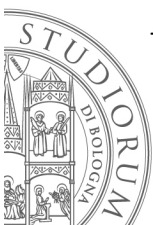
2010 *La construction de sens – Comment accéder à l'opérationnalisation d'un concept complexe au travers de la théorie enracinée ?*, in «Revue Internationale de Psychosociologie». Consulté en ligne sous le titre *Accéder à l'opérationnalisation d'un concept complexe au travers de la théorie enracinée : le cas du concept de sens*. <http://basepub.dauphine.fr/bitstream/handle/123456789/3258/garreauaccéder.pdf?sequence=1> (Consulté le 07/03/2008).

GEORGIEFF, NICOLAS

2008 *L'empathie aujourd'hui : au croisement des neurosciences, de la psychopathologie et de la psychanalyse*, in «La psychiatrie de l'enfant», vol. 51, pp. 357-393. Mis en ligne sur Cairn.info, le 24/03/2009 <https://www.cairn.info/revue-la-psychiatrie-de-l-enfant-2008-2-page-357.htm> (Consulté le 23/11/2018).

GIL, JOSE

2000 *La danse, le corps, l'inconscient*, in «Terrain» n. 35, pp. 57-74. Mis en ligne sur Terrain, le 08/03/2007 <http://terrain.revues.org/index1075.html> (Consulté le 17/10/2018).



GLASER, BARNEY G. – STRAUSS, ANSELM L.

1995 La production de la théorie à partir des données, in «*Enquête*» n. 1, pp. 183-195. En ligne sur Enquête <http://enquete.revues.org/document282.html> (Consulté le 24/10/2008).

GLON, EMMANUELLE

2009 *Émotion empathique et cognition sociale*, in LAZZERIN Christian - NOUR Soraya (dir.), «Reconnaissance, identité et intégration sociale», pp. 215-238, Presses universitaires de Paris Nanterre, Nanterre. Mis en ligne sur OpenEdition Books <http://books.openedition.org/pupo/749?lang=fr> (Consulté le 05/06/2019).

GOLD, RAYMOND

2007 *Jeux de rôle sur le terrain. Observation et participation dans l'enquête sociologique*, in CEFAÏ Daniel (dir.), «L'enquête de terrain», pp. 340-349, La découverte, Malesherbes.

JULLIEN, FRANÇOIS

2012 *L'Écart et l'entre. Ou comment penser l'altérité*, Paris, Galilée. Mis en ligne sur archives-ouvertes.fr <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00677232/document> (Consulté le 03/09/2018).

LE MOAL, PHILIPPE

2006 *Dictionnaire de la danse* (dir), Larousse, Varese.

LEVINAS, EMMANUEL

2006 *Totalité et infini*, Poche, Paris.

LYOTARD, JEAN-FRANÇOIS

2007 [1954] *La phénoménologie*. PUF, Que sais-je, Vendôme.

MERLEAU-PONTY, MAURICE

2010 [1945] *Phénoménologie de la perception*. Paris, Gallimard.

MORIN, EDGAR

2008 *Entretien avec Edgar Morin (2) : Science et Philosophie*. 10 avril 2008, in «Nonfiction.fr le portail des livres et des idées». Mis en ligne sur Nonfiction.fr, le 10/04/2008 <https://www.nonfiction.fr/article-960-entretien-avec-edgar-morin-2-science-et-philosophie.htm> (Consulté le 06/04/2009).

MORIN, EDGAR

2005 *Introduction à la pensée complexe*, Seuil, Paris.

MORIN, EDGAR – LE MOIGNE, JEAN-LOUIS

1999 *L'intelligence de la complexité*, L'Harmattan, Paris.



RICOEUR, PAUL

2015 *Soi-même comme un autre*, Paris, Points.

RIZZOLATO, GIACOMO – SINIGALIA, CORRADO

2008 *Les neurones miroirs*, Odile Jacob, Paris.

VERMERSCH, PIERRE

2008 *L'entretien d'explicitation*, ESF Ed., Condé-sur-Noireau.

ZANNA, OMAR

2013 *Travailler sur l'empathie*. Mis en ligne sur Canopé <https://www.reseau-canope.fr/climatscolaire/agir/ressource/ressourceId/travailler-sur-lempathie.html> (Consulté le 10/05/2019).

Abstract – ITA

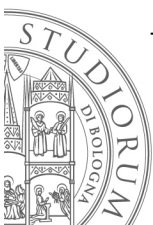
Il presente testo studia l'empatia a partire dal pezzo coreografico *Entre chien et loup* (2008) creato da Rodolphe Foulliot per la *Compagnie du Jeune Ballet Corse*. L'intento del contributo è mostrare come la danza contemporanea riesca a mettere danzatori animati dalla stessa intenzionalità nella produzione, in condizione d'interagire a partire dal loro vissuto sensomotorio e di esprimere la propria ipseità. La loro relazione danzata è parte di un processo empatico in cui si pratica un reciproco ascolto cinestesico e sensoriale, basato su una conoscenza incorporata volta a cogliere i partner nella loro esperienza soggettiva.

Abstract – FR

Ce texte étudie l'empathie à partir de la pièce chorégraphique *Entre chien et loup* (2008) créée par Rodolphe Foulliot pour la *Compagnie du Jeune Ballet Corse*. Il montre comment la danse contemporaine met des danseurs animés d'une même intentionnalité de production, en situation d'interactions sensorimotrices et d'expression de leur ipséité. Leur relationnel dansé relève d'un processus empathique où s'exerce une réciprocité d'écoute kinesthésique et sensorielle fondée sur un savoir capter la subjectivité des partenaires.

Abstract – EN

This text considers the role played by empathy in contemporary dance by analysing the choreographic piece *Entre chien et loup* (2008) created by Rodolphe Foulliot for the *Compagnie du Jeune Ballet Corse*. It shows how contemporary dance puts dancers animated by the same intentionality within a production, in a state of both sensory-motor interactions and expression of their ipseity. Their dancing relationship is an empathic process in which a reciprocal kinesthetic and sensory listening is exercised. This process is based on a know-how aimed at grasping the partners' subjectivity.



Davia BENEDETTI

Docente all'Università di Pasquale Paoli di Corsica. Antropologa di pratiche spettacolari nel laboratorio di ricerca UMR CNRS 6240 LISA sulla danza in Corsica. Professoressa con Diploma di Stato in Danza e danzatrice.

Davia BENEDETTI

Maître de conférences à l'Université Pasquale Paoli di Corsica. Anthropologue des pratiques spectaculaires au sein du laboratoire UMR CNRS 6240 LISA, à l'initiative des recherches de ce laboratoire sur les danses en Corse. Professeur Diplômée d'Etat de danse et danseuse interprète.

Davia BENEDETTI

Lecturer at Corsican *Pasquale Paoli* University. Anthropologist of performing member of the UMR CNRS 6240 LISA research team on dance in Corsica. Professional dancer holding a State Diploma as Dance Professor.