

LA
DISPOSITION
DU CORPS

L'HYPNOSE
COMME
MÉDIA
CHORÉGRAPHIQUE

PASCAL
ROUSSEAU

Catherine Contour recourt depuis une quinzaine d'années à l'hypnose dans sa pratique chorégraphique. Elle tente, par ce biais plutôt inattendu mais attentif à l'économie du geste dans le rapport au monde et aux autres, de renouveler l'expérience de la danse en convoquant les vertus créatives du « processus hypnotique ». C'est là un terme qu'elle préfère à celui d'hypnotisme ou d'état hypnotique, pour mieux marquer sa différence avec une histoire des états modifiés de conscience, trop redevable, à son goût, au jeu de manipulation physique et psychique du sujet (un jeu alimenté depuis la querelle historique sur le mesmérisme et le magnétisme animal, jusqu'aux versions les plus contemporaines de l'hypnose télévisuelle, façon Messmer). Catherine Contour s'est pour cela familiarisée avec les techniques actuelles d'une hypnose profondément réformée depuis les années 1950-1960, notamment sous l'impulsion de Milton Erickson. Elle transmet cette technique aux danseurs et aux spectateurs, lors de performances collectives mais aussi de cycles de formation à destination d'un public qu'elle souhaite le plus élargi. Il y a là une manière de renouveler, de manière poétique et pragmatique, la question de la diffusion du geste chorégraphique et de la déplacer vers de nouveaux enjeux émancipateurs, touchant aussi bien un accomplissement individuel de la posture du corps qu'un « partage du sensible » plus collectif¹.

Ce rapprochement entre pratique de l'hypnose et rénovation de la danse s'inscrit dans une histoire aux nombreuses ramifications, plus ou moins identifiées, qui trouve un premier moment de culmination durant l'« âge d'or » de l'hypnose médicale, à la fin du XIX^e siècle, alors que le professeur Charcot règne en maître sur le laboratoire psychiatrique de l'hôpital de la Salpêtrière, où les sujets hystériques orchestrent, en séances publiques, de véritables chorégraphies d'un corps nerveux soumis à de surprenantes convulsions. Mais il prend aujourd'hui une tout autre résonance au contact d'une « nouvelle hypnose », plus ouverte et désinhibée face aux actes réflexes, aux mécanismes d'imitation, aux systèmes d'injonction. Pour comprendre l'usage du « processus hypnotique » par Catherine Contour, il est utile de revenir, au préalable, sur cette chronique au plus long cours du transfert de l'hypnose dans le champ des

¹ Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, éditions La Fabrique, 2000.

discours et des pratiques artistiques². Car si l'hypnose a très vite été un modèle adopté par les artistes, c'est à la fois au titre d'un motif, d'une technique et de ses dispositifs, mais aussi d'une authentique méthode de création. L'hypnose est d'abord un motif de choix dans une fin de siècle occupée par la conversion physique des états intérieurs³. On la retrouve, en représentation, dans de nombreuses peintures du passage du siècle, dont la fameuse *Leçon clinique à la Salpêtrière* d'André Brouillet, morceau de bravoure présenté au Salon de 1887, qui met en scène le professeur Charcot avec une patiente, Blanche Wittman, en pleine crise de catalepsie. Ce tableau, au format monumental et proprement théâtral, fera l'objet de nombreuses reproductions sur de multiples supports (gravures, photographies, chromos, prospectus), comme si, d'emblée, le régime iconique de l'hypnose venait à se confondre avec l'idée même de reproduction mécanique et son lien étroit avec le principe de mimétisme. On rencontre dans cette anatomie transie de Blanche Wittman (mise en lumière et en scène dans les albums photographiques de « l'iconographie de la Salpêtrière⁴ ») une multitude d'approches sur les modes de représentation du corps à l'ère cinématique des nouveaux médias : c'est un corps en transe, sculpture vivante (l'effet Pygmalion), mais aussi arrêt sur image (l'effet Kodak). Le professeur Charcot peint par Brouillet est non seulement l'artiste sculpteur d'un corps-symptôme, malléable comme une glaise sous la force de l'induction hypnotique, mais aussi le chorégraphe d'un corps en devenir. On retrouve donc ici, sous le prétexte d'un tableau érigeant la science expérimentale en modèle de société, une pensée du geste et de la danse.

C'est ce que traduit, très vite, la multiplication de cas d'étude de sujets, des jeunes femmes le plus souvent, élues pour leur degré de « suggestibilité », qui, mises sous hypnose par des magnétiseurs autorisés, deviennent d'authentiques danseuses ou actrices professionnelles. Deux d'entre elles se font connaître plus largement des amateurs d'art et des psychologues : Lina et Magdeleine. Dans *L'Art et l'hypnose*, publié en 1905,

² Céline Eidenbenz, « Danses symptomatiques. De Magdeleine G. à Catherine Contour », dans Paule Gioffredi (dir.), *À la rencontre de la danse contemporaine. Porosités et résistances*, Paris, L'Harmattan, 2009, p. 219-233.

³ Mireille Berton, *Le Corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900*, Lausanne, Éditions l'Âge d'Homme, 2015.

⁴ Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'iconographie photographique de la Salpêtrière*, Paris, Macula, 1982.

Émile Magnin, professeur à l'École de magnétisme de Paris, analyse les prouesses gesticulatoires de la jeune Magdeleine G. (de son vrai nom Magdeleine Guipet) : son corps, sous hypnose somnambulique, réagit aux moindres évocations musicales dont elle mime, avec une rare agilité, la diversité des registres émotionnels⁵. L'ouvrage est préfacé par le psychologue Théodore Flournoy qui diagnostique là une « manifestation expressive [...] qui défie tout apprentissage préalable⁶ ». De fait, l'hypnose semble autoriser la libération d'un talent artistique resté à « l'état latent, dans une des strates de sa conscience subliminale⁷ ». Dans cet état second qui « procure une annihilation de toutes les inhibitions », Magdeleine ne se contente pas de servir des expressions « hautement artistiques » ; elle adopte des postures inédites qui réinventent un nouveau vocabulaire corporel : des « positions dans lesquelles, précise Magnin, il nous semble incroyable qu'elle puisse garder son équilibre⁸ », changeant à l'envi de « centre de gravité ».

Qu'est-ce qui entre en jeu dans cette élasticité exceptionnelle du corps ? Avant tout, une plasticité des réflexes moteurs de la conscience. La virtuosité de Magdeleine (ce que le docteur Flournoy appelle le « plein épanouissement de tous ces dons ») n'est pas le fruit d'une réaction automatique, mais une authentique libération de gestes inventifs. Pour cela Magnin précise que l'hypnose doit être « superficielle », légère et non profonde. Le clavier sensible du corps a ses seuils qu'il s'agit d'évaluer et de préserver pour donner pleinement cours au travail de l'imagination motrice. C'est dans un état de « légère léthargie » que le corps entrera le plus intimement en symbiose avec la pensée suggérée, devenue « idée fixe » : « la musculature tout entière du sujet se moule sur la forme pensée »⁹. Certes, Magdeleine est sous l'emprise magnétique de son mentor, mais cette emprise est limitée et acceptée, contrôlée. En état de somnambulisme profond, Magdeleine devient réfractaire aux suggestions : elle entre en résistance, littéralement tétanisée, en « immobilité figée » ; au mieux elle devient un pur automate qui singe *mécaniquement* les

5 C. Eidenbenz, « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », *Études photographiques*, n° 28, novembre 2011, p. 200-237.

6 Théodore Flournoy, « Préface », dans Émile Magnin, *L'Art et l'hypnose. Interprétation plastique d'œuvres littéraires et musicales*, Paris, Alcan, 1905, p. XIII-XIV.

7 Émile Magnin, *L'Art et l'hypnose*, op. cit., p. 173.

8 *Ibid.*, p. 178-179.

9 *Ibid.*, p. 122.

gestes de l'hypnotiseur (c'est ce que Magnin appelle « l'écholalie » ou « imitation spéculaire », soit la « reproduction exacte de tous les actes exécutés par le magnétiseur »¹⁰). On découvre à cette occasion une analyse sur le périmètre de liberté du sujet sous suggestion (croyance/obéissance) quand l'auteur tente de dissocier la dextérité corporelle du « réflexe-automate » (une pure action électrique sur les nerfs du sujet) pour la reporter vers les « facultés de l'imagination » (« c'est l'imagination qui permet à cette dernière, une fois le rythme communiqué par les vibrations sonores, de broder mille fantaisies »¹¹), en puisant, au passage, dans le vocabulaire visuel de l'histoire de l'art pour mieux revendiquer le caractère artistique de cette gestuelle sous induction (« il est possible de retrouver tel ou tel tableau, telle illustration, telle statue qui, dans le subconscient de Magdeleine, a concouru à donner vie à l'idée suggérée »¹²).

Comme face au devenir iconique de la *Leçon clinique de la Salpêtrière*, on retrouve ici le phénomène de contagion mimétique du procédé : les jeunes danseuses prodiges vont pulluler, singeant souvent le nom des initiatrices. Un hypnotiseur « du nom de Schmidt-Esto » présente sur la scène du Théâtre national de Berlin une certaine « Magdeleine B. », comme s'il s'agissait d'une « invention » appelée à se généraliser à l'ère des technologies électriques du corps nerveux. À plusieurs reprises dans son ouvrage, Émile Magnin oppose le cas « Magdeleine » à sa concurrente directe, « Lina », une autre danseuse virtuose mise en mode, quelques années plus tôt, par Albert de Rochas, lui aussi spécialiste des « états superficiels de l'hypnose »¹³. Dans *Les Sentiments, la musique et le geste* (1900), Rochas s'attarde sur les automatismes de cette jeune femme, transformée sous hypnose en danseuse et dramaturge d'exception. L'ouvrage, lui aussi abondamment illustré (par des photographies de Ener, dont certaines sont prises dans l'atelier d'Alfons Mucha), associe théories des expressions et localisation cérébrale, psychophysiologie expérimentale et hypnose, pour analyser les capacités du magnétiseur à conduire les mouvements de sa danseuse, à la manière d'un Svengali, le fameux personnage méphistophélique du roman à succès de George du Maurier, *Trilby* (1895), qui envoûte

10 *Ibid.*, p. 127.

11 *Ibid.*, p. 193.

12 *Ibid.*, p. 199.

13 Albert de Rochas, *Les États superficiels de l'hypnose*, Paris, Chamuel, 1893.

et manipule son modèle sous l'emprise de sa baguette de chef d'orchestre¹⁴. Là, avec beaucoup moins de scrupules, s'affiche le jeu de dépossession du sujet (suggestion/sujétion): « Sous l'influence des manœuvres hypnotiques, tout ce qui constitue sa propre personnalité est momentanément annihilé; elle est un automate admirablement sensible dont tous les muscles vont jouer sous l'influence des sentiments qu'on éveille en elle¹⁵ ». Entre automate et phonographe, c'est bien le paradigme physique de la résonance qui s'impose (et son corollaire, le modèle des « appareils inscripteurs ») via le corps de Lina livré à une mécanique de la vibration à distance (de la transmission phonétique des suggestions à l'acoustique de l'orchestre).

Sous ce protocole de la suggestion, la danse augmente ses vertus performatives (expression, contorsion, réaction), mais elle est loin de produire des formes nouvelles. De Lina à Magdeleine, le langage corporel reste très classique, franchement conventionnel, et redevable d'une distribution genrée hautement phallocrate entre l'homme magnétiseur et sa poupée féminine. La rénovation de la danse n'est pas vraiment en marche, absorbée par le discours d'efficacité d'une esthétique scientifique qui pousse la logique du mouvement vers une Taylorisation de la « grâce ».

Ce n'est pas le cas de Loïe Fuller, une figure réellement plus innovatrice dans l'histoire moderne de la danse. Loin d'être un simple effet de mode, Loïe Fuller incarne autour de 1900 un modèle esthétique inédit au croisement de multiples hypothèses sur la plasticité de la pensée (aura et « force psychique »), l'étagement des consciences (inconscient et dédoublement), et l'imaginaire fluide des nouveaux rayonnements (rayons X, radium, électromagnétisme) où vertige, fascination et suggestion deviennent les maîtres mots d'une culture de l'empathie à distance, qui emprunte aux protocoles de l'hypnose médicale et, avec elle, à sa longue tradition fluide-magnétique revue et corrigée à l'aune des récentes technologies électriques de la communication. Comme le rappelle Fuller dans ses mémoires, l'invention de la « danse serpentine » est née sous le signe tutélaire de l'hypnose. Elle a été improvisée, pour la toute première fois,

14 Daniel Pick, *Svengali's Web. The Alien Enchanter in Modern Culture*, New Haven, Yale University Press, 2000.

15 André Ripert, cité dans Albert de Rochas, *Les Sentiments, la musique et le geste*, Grenoble, Librairie Dauphinoise, 1900, p. 112.

en janvier 1891, pour une pièce intitulée *Quack, docteur médecin*, qui mettait en scène une guérison magnétique : « L'auteur, pendant notre travail, eut l'idée d'ajouter à sa pièce une scène où le docteur Quack hypnotisait une jeune veuve. L'hypnotisme était à ce moment très en vogue à New York. [...] Le docteur Quack faisait une entrée mystérieuse, puis m'évoquait [...] et j'apparus, essayant de me faire assez légère pour donner l'impression imaginaire d'un esprit voltigeant qui obéissait aux ordres du docteur. Il leva les bras, je levai les miens. Suggestionnée, en transe – du moins en apparence –, mon regard rivé au sien, je suivais tous ses mouvements. Ma robe était si longue que je marchais constamment dessus et, machinalement, je la retenais des deux mains et levais les bras en l'air, tandis que je continuais à voltiger tout autour de la scène comme un esprit ailé¹⁶. »

Pour Loïe Fuller, les jeux de lumière projetés sur l'écran mobile du corps sont des armes de suggestion qui servent non seulement à fixer le jeu médusé des acteurs (l'induction) mais à suggérer une ambiance surréelle propice à la rêverie somnambulique des spectateurs. Héritée de la dramaturgie wagnérienne, cette culture visuelle trouve de nombreux relais dans les laboratoires de psychologie expérimentale, la fixation d'un point lumineux étant depuis les travaux pionniers de James Braid¹⁷ la technique de base de l'induction hypnotique. À la Salpêtrière, c'est par la concentration optique sur une bougie ou un miroir aux alouettes que l'on obtient les poses cataleptiques des hystériques dont *l'Iconographie photographique* fournira la gamme des attitudes passionnelles, directement ingérée, on l'a vu, dans les traités consacrés aux liens entre danse et hypnose vers 1900¹⁸. On comprend d'emblée le soin qu'accorde Fuller aux systèmes d'illuminations sur scène (éclairage par le plancher, effets kaléidoscopiques de miroirs, etc.)¹⁹. Ils sont non seulement des recherches d'effets spectaculaires qui signent sa *manière* (elle devra, elle aussi, composer avec de nombreuses imitatrices), mais des dispositifs

16 Loïe Fuller, *Ma vie et la danse. Autobiographie*, Paris, L'Œil d'or, 2002, p. 22 et 25.

17 James Braid, *Neurypnologie. Traité du sommeil nerveux ou hypnotisme* (1843), traduit de l'anglais par le Dr Jules Simon, préface de C.-E. Brown-Séguard, Paris, A. Delahaye et E. Lecrosnier, 1883.

18 Jacqueline Carroy, « Artistes inconscients, scènes magnétiques, hypnotiques et scientifiques », dans *Hypnose, suggestion et psychologie. L'invention de sujets*, Paris, PUF, 1991, p. 89-96.

19 Pascal Rousseau, « Corps fluidiques. Danse, hypnose et médiumnisme au passage du siècle », dans Emma Lavigne, Christine Macel (dir.), *Danser sa vie*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2012, p. 98-103.

propres à « l'emprise du regard », élaborés sur le modèle du rapport hypnotique. En rentrant dans un champ de lumière, Loïe Fuller se met elle-même en condition de transe pour obtenir l'hypnose du public, par transfert « symptomatique » et effet de contamination mimétique²⁰. Mais ici, l'effet miroir est le jeu de la danseuse elle-même, totalement autonome, affranchie de tout *master-puppets*.

Cela rejoint les premières théorisations de la créativité artistique sous hypnose. Dans un curieux ouvrage publié en 1891 sous le titre *L'Hypnotisme, le magnétisme et la médiumnité scientifiquement démontrés*, Arthur d'Anglemont tente de donner une explication objective aux phénomènes d'hypnose, d'extase et de conscience altérée. L'auteur, aujourd'hui totalement oublié mais connu à l'époque pour ses textes sur la « société harmonieuse » mêlant joyeusement rêverie théosophique et utopie sociale fouriériste, livre une réflexion sur les liens entre théâtre des identités et pratique artistique. Pour faire plus scientifique que le propre Charcot, d'Anglemont subdivise l'« hypnotisme mental » en trois catégories (sensoriel, affectif et intellectuel), la première affectant plus directement le domaine des arts. Fait plus rare, il suggère d'aiguiser la sensibilité des artistes par une pratique personnelle de l'hypnose : « S'il s'agit des arts qui demandent spécialement l'exercice du sens de la vue, celui-ci sera élaboré par l'hypnotisme, avec la plus grande perfection²¹ ». Cette proposition trouve écho dans le vertige *Jugendstil* de Loïe Fuller, mais aussi dans la transe expressionniste de l'entre-deux-guerres²² : « Quand je me trouvais dans cet état d'auto-hypnose, rappelle la danseuse Valeska Gert, je pouvais faire de mon corps ce que je voulais, les pas les plus fous, les mouvements les plus insolites [...]. Je pouvais alors danser comme si j'avais eu derrière moi dix années de cours de ballet²³ ». Si la danse devient alors le lieu d'une résistance aux forces du conformisme comporte-

20 Felicia Mc Carren, « The Symptomatic Act: Mallarmé, Charcot and Loïe Fuller », dans *Dance Pathologies: Performance, Poetics, Medicine*, Stanford, Stanford University Press, 1998, p. 113-171 et Rae Beth Gordon, « Imitation and Contagion: Magnetism as Popular Entertainment », *Why the French Love Jerry Lewis: From Cabaret to Early Cinema*, Stanford, Stanford University Press, 2001, p. 28-59.

21 Arthur d'Anglemont, *L'Hypnotisme, le magnétisme et la médiumnité scientifiquement démontrés*, Paris, Comptoir d'édition, 1891, p. 36.

22 Alexandra Kolb, *Performing Femininity. Dance and Literature in German Modernism*, Berne, Peter Lang, 2009.

23 Valeska Gert, *Je suis une sorcière. Kaléidoscope d'une vie dansée*, Paris, Éditions Complexe, 2004, p. 78.

mental (l'embourgeoisement ou l'enrégimentement des corps), elle reconduit cependant des airs de convulsions qui trahissent toujours un arrière-plan nosologique. Le corps de Mary Wigman comme celui de Valeska Gert transpirent les contractures cataleptiques, élevées au rang d'icônes fin de siècle dans les toiles d'Egon Schiele ou d'Oskar Kokoschka. C'est dire combien l'hypnose maintenait encore une blessure psychosomatique que la culture du trauma de la Grande Guerre venait de mettre à nu de manière très clinique.

Est-ce à considérer que l'hypnose, dans son articulation corps/psyché/mouvement, restait condamnée à une esthétique du démembrement (et du dédoublement schizophrénique) ? Non. Car, l'hypnose elle-même va évoluer avec son temps, se libérer des protocoles d'emprise autoritaire, pour connaître sa propre révolution à la sortie de la Seconde Guerre mondiale. Et c'est sur ces nouvelles bases pratiques et conceptuelles, impulsées par Milton Erickson, que l'usage du « processus hypnotique » chez Catherine Contour rencontre une tout autre lecture des systèmes de régulation et d'influence. Erickson, que l'on considère aujourd'hui à l'origine de nombreuses formes de psychothérapies (thérapies brèves, techniques comportementalistes, programmation neurolinguistique, entre autres), a été, on le sait, un acteur majeur de la réintroduction de l'hypnose dans le champ de la psychologie. Loin des théories en vogue en Europe à la fin du XIX^e siècle avant que Freud ne vienne bannir l'hypnose du transfert psychanalytique, la méthode ericksonienne se distingue par des techniques de suggestion indirecte et beaucoup plus permissive, laissant une grande souveraineté au sujet, n'ayant plus rien à voir avec le fantasme de la dépossession de soi sous la tutelle verbale du praticien. C'est seulement au début des années 1970 que cette approche connaît un large retentissement avec la publication de l'ouvrage de vulgarisation de Jay Haley, *Uncommon Therapy*, dans lequel l'auteur s'attache à montrer que la « manipulation » du thérapeute consiste précisément à restituer son autonomie au patient (dans le contexte culturel de la guerre froide, l'époque est très occupée par le discours anti-autoritaire de la contre-culture et particulièrement sensible au rôle des techniques de conditionnement mental).

En France, c'est à Léon Chertok que l'on doit, en grande partie, cette réhabilitation de l'hypnose dans le champ de la

psychothérapie²⁴, relayé notamment par François Roustang qui propose aujourd'hui une tout autre approche de l'induction hypnotique. À l'appui de la neuro-imagerie cérébrale, l'hypnose n'apparaît plus désormais comme un sommeil de la conscience mais, tout au contraire, comme un état de « veille paradoxale », une vigilance accrue qui, selon Roustang, « nous fait accéder au pouvoir de configurer le monde »²⁵. Dans l'hypnose, le sujet peut retrouver le sentiment d'« exister en dépendance aux choses », plongé dans un champ de forces qui n'est plus rivé sur le lien ombilical à une autorité mais porté par un *rapport* au monde vécu comme une invention de soi. Sous cet angle, l'hypnose est moins une psychologie des états modifiés de conscience qu'une physique des corps qui laisse place à un authentique pouvoir organisateur de l'être humain, quand ce n'est plus l'imagination qui engendre l'hypnose mais bien plutôt « la veille paradoxale qui permet à l'imagination de se déployer pour transformer nos relations avec les êtres et les choses »²⁶. Tout comme en plongée onirique, l'imagination dans cet état hybride de veille se développe sous une forme phénoménale et fictive à la fois, où, comme semblent le confirmer les recherches neurologiques actuelles, la conscience du sujet ne serait plus celle d'un moi percevant les objets et les situations, mais celle d'une instance préalable à la position du monde extérieur qui éclaire les plus récentes incursions de l'hypnose dans l'art actuel, dans la danse en particulier.

Le terme de « plongée » n'est pas neutre ; il rejoint un lexique adopté par Catherine Contour dans son désir de renouveler les pratiques performatives et institutionnelles de la danse. Les imaginaires associés à la « plongée » sont bien évidemment liés à l'immersion dans les couches profondes de la conscience (le niveau « subliminal » évoqué par Frederic W.H. Myers) : on retrouve là l'hypnose comme ressource et « méthode créative ». Mais ce vocable trouve des résonances plus précises dans les nouvelles approches dites « douces » de l'hypnose : une habitation de son corps sous la forme d'un retrait partiel de soi – ce que François Roustang nomme « l'impersonnification » –, préalable à la découverte d'aptitudes nouvelles du corps dans la

24 Isabelle Stengers (dir.), *Importance de l'hypnose*, Paris, Les Empêcheurs de penser en rond, 1993.

25 François Roustang, *Qu'est-ce que l'hypnose ?*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1994.

26 *Ibid.*, p. 14.

relation à soi à et à l'autre. Pour cela, Catherine Contour s'est d'abord familiarisée avec les études contemporaines de l'hypnose clinique, à partir d'une conception énergétique du corps. Elle a suivi une formation au sein de l'Association française d'hypnose (AFHYP), à la croisée des analyses psychodynamiques de l'hypnose et de ses applications aux théories de la communication, ouvrant aussi à la pratique de l'auto-hypnose. Aux côtés de Jean Becchio, un des acteurs de la réhabilitation récente de l'hypnose médicale en France (fondateur de l'Association française d'hypnose médicale), elle se plonge dans les écrits de Roustang, Chertok, Isabelle Stengers, Alain Berthoz et Thierry Melchior pour affiner sa compréhension du mécanisme à l'œuvre dans la veille (et non plus le sommeil) hypnotique.

Ce que cherche Catherine Contour dans l'hypnose n'est pas un répertoire de formes (un atlas de postures expressives) mais une gamme de possibilités (un espace de projection comporte/mentale), une série de « dispositions ». Ce terme lui convient parfaitement. Être dans une bonne disposition, c'est non seulement trouver sa place mais se rendre disponible. L'hypnose est une technique qui étire le temps du geste et permet au danseur d'ajuster sa place mais aussi, au préalable, une méthode qui installe le corps dans une relation, une conversation : il y sera question de présence, de communication, de transfert et d'empathie, sans que la réalité de ces phénomènes interpersonnels ne soit vraiment établie, restant à l'état d'énigme. Le dialogue qui s'instaure est souvent d'abord une adresse pour rassurer l'autre, en le familiarisant avec ce qui va se passer. Il faut énoncer ce que n'est pas l'hypnose, face aux nombreux a priori sur la question (automatisme, soumission, abandon de toute autonomie, etc.). On retrouve dans ce processus hypnotique une véritable « culture attentionnelle » qui ménage l'autre pour éviter toute situation de déstabilisation, de malaise. La voix est douce, bienveillante, portée vers la mobilisation suggestive de l'imagination du danseur ou du spectateur en l'invitant à se concentrer sur de simples sensations (gravité, chaleur, contact, respiration) qui favorisent la relaxation musculaire ou vasculaire, une forme de *détente* qui est aussi une *attente*, permettant de s'extraire du milieu extérieur pour se recentrer sur son propre corps en tant qu'organisme habité par des circulations physiologiques (c'est ce que Catherine Contour appelle poétiquement une « chorégraphie de l'écoute », prenant en compte la puissance motrice et productrice du langage, dans

les pas de la « Logomotion » de Simone Forti). Roustang définit pour cela la « disposition » comme une « manière de vivre » : un état physique qui autorise un être à recevoir une nouvelle qualité, une nouvelle forme. Car l'hypnose, telle qu'elle se pratique aujourd'hui, est très soucieuse de la mise en place du corps. Il faut d'abord trouver une bonne installation, la position la plus confortable. Le plus souvent dans une chaise ou un fauteuil, avant que le corps ne cherche à s'extirper de cette plateforme de relâche pour se jeter dans l'action de nouvelles intensités qui réaménagent et déplacent notre rapport à l'espace ambiant.

C'est ce que François Roustang appelle « l'anticipation » : « Anticiper, c'est se tenir à l'écart dans l'espace et dans le temps pour préparer une action susceptible de modeler à nouveau la réalité²⁷ ». On peut identifier ici une forme de catharsis que Catherine Contour cherche à développer aussi bien auprès des danseurs que du public (elle utilise plus volontiers le terme « assistance »), dans une libre circulation des affects. Cette danse partagée est un rituel d'appropriation, de changement, de conversion, dans lequel il ne s'agit pas de reproduire une forme ni de construire un répertoire mais bien de révéler une forme d'action, trouvant empiriquement son territoire de *réalisation* entre projection fictionnelle et amplification de la réalité. Dans *Folies à plusieurs*, Mikkel Borch-Jacobsen, à qui l'on doit très récemment une anthologie des textes de Sigmund Freud sur l'hypnose²⁸, s'est intéressé à cette porosité entre réel et fiction autorisée par le suspens de l'hypnose ; il parle même d'une possible « théorie de l'artefact généralisé », selon laquelle il ne s'agit plus de se demander si telle chose est réelle ou fictive (la réalité se construit à « plusieurs »), mais si elle communique, si elle se propage. C'est dans cette transmission énergétique, à la fois physique et mentale, que Catherine Contour repense la pratique relationnelle de la danse comme une « pensée de la configuration du sensible qui instaure une communauté²⁹ », un « partage du sensible » que Jacques Rancière aura notamment regardé, ce n'est pas un hasard, à partir des performances serpentes de Loïe Fuller, la plus hypnotique des danseuses du nouveau siècle.

27 *Ibid.*, p. 55.

28 Sigmund Freud, *L'Hypnose. Textes 1886-1893*, introduction et présentation de Mikkel Borch-Jacobsen, Paris, L'Iconoclaste, 2015.

29 Jacques Rancière, *Mallarmé, la politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 53.

Si Catherine Contour est aussi attentive aux vertus de l'improvisation et d'une certaine forme de « laisser-aller » (ce qu'elle nomme le « laisser se faire »), c'est pour mieux installer au cœur de sa pratique chorégraphique un concept qui circule dans les nouvelles approches de l'hypnose : celui d'« interaction ». Interaction réciproque et non hiérarchisée entre la parole et le geste, entre la chorégraphe et les danseurs, entre les danseurs et le public, entre le « monde de la danse » et le monde. Ce terme évoque l'existence d'un jeu d'influences et d'interférences entre les sujets, tout en insistant sur sa réversibilité, trouvant d'évidentes résonances dans une « esthétique relationnelle » très présente aujourd'hui au sein des pratiques et des discours artistiques contemporains, notamment à partir d'une critique de la passivité (voire de la manipulation) des consciences dans l'« interactivité des médias ». Il est en effet utile de repenser aujourd'hui la fin des médias (le « post-média » défendu par Felix Guattari dès 1990) en dehors du seul cadre de la révolution numérique de l'information et de la replacer au contact de modes alternatifs de communication : l'hypnose par exemple, comme le propose justement Catherine Contour, à savoir un mode de présence d'où peuvent naître des gestes qui ne produisent pas l'aliénation mais, tout au contraire, la découverte d'une altérité ; une « invitation à différer, à produire un comportement radicalement autre » (selon les mots de Thierry Melchior, l'un des acteurs du développement de l'hypnose de type « communicationnel »). En ce sens, l'outil hypnotique dont parle Catherine Contour est un instrument d'émancipation par la « mise en mouvement ». Remettre en mouvement est paradoxalement ce qui semble manquer aujourd'hui dans une société qui préconise la mobilité mais fixe toujours plus ses conditions restreintes d'aménagement. C'est d'ailleurs pour cela que la relation (et son corollaire, la transmission) est toujours au cœur de sa proposition : non pas une relation de groupe, en masse, mais ramenée chaque fois à la personne, calibrée sur elle, prenant en compte le sens de la « délicatesse » (Roland Barthes). C'est toute l'ambition de ce projet qui ne demande qu'à se déployer, à diverses échelles, individuelles ou collectives, notamment au sein des écoles d'art et des conservatoires, par le biais de « familiarisations » aux techniques d'hypnose et d'auto-hypnose. Alors que les facultés de médecine réintègrèrent actuellement l'hypnose à leur formation, en particulier dans le cadre des techniques douces d'anal-

gésie, et que les psychothérapies se tournent à nouveau vers les protocoles d'induction hypnotique comme « technique d'activation de conscience », Catherine Contour pense utile et stratégique (politique) la création d'ateliers « hypnose » au sein des structures de formation artistique. On est alors en droit d'interpréter ici l'outil hypnotique comme un « média » à part entière, l'outil d'une renégociation des médiations au sein de la pratique de la danse (et de l'art en général) : l'œuvre non pas comme un acte codifié (l'écriture chorégraphique et ses modes de transcription et d'interprétation) mais comme une navigation désinhibée qui est aussi un geste de vigilance et de résistance.

Par vigilance, il faut entendre à nouveau une *disposition* toute particulière à veiller aux limites du territoire de l'action. Catherine Contour prend soin à ce que cet « outil hypnotique » ne s'inscrive pas dans un rapport de fusion mais d'autonomie des sujets. Cela ne tient pas seulement au mode de relation qu'elle entretient avec le public et les danseurs, mais aussi à la gestion de l'espace de ses interventions. Elle privilégie une forme disséminée, dont la circulation aide à la diffusion du projet (jusque dans l'idée de « bouche-à-oreille » ou de bruissement des « idées en l'air »). On retrouve là une figure de contamination magnétique (le modèle de la vibration), mais Catherine Contour préfère le terme « atmosphérique » et sa métaphore climatologique, le nuage : un nimbe dans ce qu'il a de nuancé et d'aérien, d'impondérable, proche de ces « opérateurs d'élévation » dont parle Gaston Bachelard. C'est d'ailleurs là qu'intervient une autre notion qui qualifie sa pratique du geste chorégraphique : le déplacement insensible des pondérations. Impondérable, le corps de ses danseurs cherche à se délester, sous hypnose, de certaines rétentions gravitationnelles. Les corps sont encore à même de chuter, mais d'une chute contenue, stratifiée, suspendue, toujours différée. Ce qui œuvre dans ses « pièces d'hypnose » est aussi ce qui reste à l'œuvre, et ne demande qu'à être (ré)actualisé au-delà d'un simple jeu de rôle. Il y aura bien des moments privilégiés, des plateformes de rencontres (elles peuvent s'appeler « ateliers » ou « plongées »), mais ce sont des moments que Catherine Contour souhaite voir se prolonger au-delà de l'adresse du public. Il y a chez elle une volonté de délocaliser la danse. Pas seulement hors de la scène, en extérieur, dans les jardins notamment, mais aussi dans un en dehors de la performance corporelle. C'est dans ce déphasage, entre situation et performance, entre

conscience et présence, entre in situ et délocalisation, qu'elle place un des enjeux esthétiques de sa démarche, car il autorise, selon elle, une ouverture des possibilités artistiques de transformation, par la simple dispersion du geste. Cela n'a rien d'éthéré et d'évanescent ; au contraire, cela plonge le corps (et l'esprit) dans une situation bien concrète dont le sujet peut d'autant plus maîtriser la densité qu'il en détermine le rythme et la temporalité. L'hypnose est ainsi un moyen de ralentir quand « l'imagination a besoin d'un allongement, d'un ralenti³⁰ ». Catherine Contour cherche manifestement à produire une danse dont la dissémination périphérique rend impossible d'en cerner les contours. *Nomen est omen*, le nom est un curieux présage.

*
**

30 Gaston Bachelard, *L'Air et les songes. Essai sur l'imagination du mouvement* (1943), Paris, Livre de Poche, 1992, p. 233.